

ARTIGOS CIENTÍFICOS - PERFORMANCE MUSICAL

Pedagogía de la interpretación pianística según el *Estudi del sentiment* de Frederic Mompou (1893-1987)

Desirée García Gil (Universidad Complutense de Madrid, Madrid, España)
desiree.garcia@edu.ucm.es

Roberto Cremades Andreu (Universidad Complutense de Madrid, Madrid España)
rcremades@edu.ucm.es

Resumen: El repertorio pianístico abarca publicaciones teóricas y prácticas encaminadas a ayudar al intérprete para realizar una buena ejecución. Así, han proliferado obras dedicadas a la didáctica de la interpretación elaboradas por compositores y pianistas de reconocido prestigio internacional. La presente investigación pretende evidenciar los postulados técnicos presentes en un estudio inédito sobre interpretación pianística del compositor español Frederic Mompou. Para ello, esta propuesta repasa estudios de similar naturaleza, además de abordar una breve biográfica del compositor y la explicación de las principales directrices del opúsculo señalado. Las conclusiones evidencian las consideraciones que el propio compositor realizó sobre la ejecución de sus obras.

Palabras-clave: pedagogía, interpretación pianística, Frederic Mompou, instrumentos de tecla.

Pianistic Performance Pedagogy's about Frederic Mompou's *Estudi del Sentiment*

Abstract: The pianistic repertoire includes practical and theoretical publications directed to helping the interpreter to make a right execution. So, there have proliferated works dedicated to the didactics of the interpretation elaborated by composers and pianists of recognized international prestige. The present research tries to demonstrate the technical postulates presents in an unpublished study about pianistic interpretation of the Spanish composer Frederic Mompou. To do so, this proposal revises studies of similar nature, beside approaching a brief biography of the composer and the explanation of the main guidelines of the indicated tract. The conclusions demonstrate the considerations that the own composer made about the execution of his works.

Keywords: pedagogy, pianistic interpretation, Frederic Mompou, key instruments.

Pedagogia da interpretação pianística de acordo com o tratado *Estudi del sentiment* de Frederic Mompou (1893-1987)

Resumo: O repertório de piano abrange publicações teóricas y prácticas para ajudar o intérprete para fazer uma execução correta. Assim, têm proliferado obras dedicadas ao ensino da interpretação feita por compositores e pianistas de renome internacional. Esta pesquisa tem como objetivo demonstrar os princípios técnicos presentes em um tratado inédito no desempenho de piano do compositor espanhol Frederic Mompou. Portanto, esta proposta checa estudos de natureza semelhante, além de abordar uma breve explicação biográfica do compositor e as principais orientações do tratado indicado. As *conclusões* mostram as considerações feitas pelo compositor sobre a execução das suas obras.

Palavras-chave: Pedagogia, interpretação pianística, Frederic Mompou, instrumentos de tecla.

1. Introducción

La gran mayoría de pianistas han elaborado tratados teóricos y prácticos en los que han sistematizado sus postulados sobre la técnica del instrumento de tecla. En este sentido, cabe recordar desde el prólogo del *Méthode pour la mécanique des doigts* de Jean Philippe Rameau publicado en 1724; a las directrices de Chopin sobre la interpretación de sus obras, que vieron la luz gracias a Alfred Cortot en 1949 (*Esquisses pour une méthode de piano*); hasta el completo y fecundo *Le toucher. Enseignement du piano basé sur la physiologie* de la compositora y pianista francesa Marie Trutmann (CHIANTORE, 2007). De esta manera, compositores e intérpretes de proyección internacional han revelado un gran interés en la pedagogía o la didáctica de la interpretación para ayudar a los ejecutantes.

Dentro del ámbito español, pueden encontrarse esfuerzos similares, ya sea de mano de los alumnos de los compositores, ya sea por ellos mismos. Así, una de las alumnas predilectas de Isaac Albéniz, Blanche Selva publicó en 1916 su *L'Enseignement musical de la Technique du Piano* sobre el pianismo del compositor catalán (PÉREZ-COLODRERO, 2009)

y Enric Granados dedicó su *Método Teórico-práctico para el uso de los pedales del piano* (1905) a dicho mecanismo (GRANADOS, 2001).

El presente trabajo llama la atención sobre un tratado inédito del compositor catalán Frederic Mompou (1893-1987) depositado en los Fons Mompou (FM) de la Biblioteca Nacional de Catalunya (BNC), intitulado por el propio músico *Estudi del sentiment*, para evidenciar los postulados sobre técnica pianística presentes en el mismo. En concreto, se trata de 60 cuartillas escritas a mano en catalán y castellano, datado según notación del músico durante la Primera Guerra Mundial.

Para ello, este estudio se articula en tres partes diferenciadas. En primer lugar, un breve estado de la cuestión sobre otros trabajos de similar naturaleza sobre técnica pianística. En segundo lugar, se evidencian algunas coordenadas biográficas sobre el compositor Frederic Mompou para resaltar y encuadrar su relevancia internacional y, en tercer y último lugar, se exponen las principales directrices emitidas por Mompou sobre su consideración sobre la técnica pianística en *Estudi del Sentiment*.

De tal modo, las conclusiones aportadas revelan los postulados sobre pedagogía de la interpretación para piano de uno de los compositores españoles más relevantes de todo el siglo XX.

2. Estudios sobre técnica pianística

Uno de los principales estudios sobre técnica pianística es la conocida obra de Chiantore (2007), *Historia de la técnica pianística*, en la que el historiador hace un recorrido por las diferentes escuelas y tratados de ejecución del instrumento de piano. Dicha recopilación aborda las teorías de los compositores e intérpretes más relevantes de toda la historia del instrumento de tecla (Bach, Mozart, Hadyn, Clementi, Debussy y Ravel, entre otros). El volumen destaca por la claridad de su exposición, por la multitud de fuentes secundarias que abarca y por la fecundidad de los ejemplos que ilustran los postulados tratados. El historiador argumenta que, debido a la multitud de escuelas pianísticas, es imposible encontrar una técnica universal en la interpretación del instrumento de tecla. Sin embargo, aunque escasos, es posible hallar ciertos puntos comunes como son la “relajación”, necesaria para iniciar cualquier movimiento, y la diferenciación entre los dos actos principales puestos en juego durante la ejecución, esto es, “producir activamente un movimiento y fijar las articulaciones en el momento de emplear el peso” (CHIANTORE, 2007, p. 721). El volumen se cierra con un argumento similar al de Mompou:

El encanto de una interpretación reside en el modo en el que el pianista encadena entre sí los sonidos. Una nota, por sí sola, no es nada; pero, unida a otra, ya es música: los movimientos que las producen adquieren dirección y cada uno de ellos se convierte en parte de un gesto más grande. Los tratados describen los diversos tipos de ataque, pero la música no está ahí; la música empieza en el momento en que enlazamos las notas una a una, moldeando nuestros movimientos en función de cómo queremos que responda el instrumento. (CHIANTORE, 2007, p. 723).

A raíz del Festival Internacinal de Música de Tecla Española (FIMTE) celebrado en 2008, García-Gil (2010) realizó para las actas del evento un estudio dedicado al análisis comparativo de los requerimientos interpretativos de la *Iberia* de Albéniz y las primeras obras de piano de Mompou. Para ello, la autora tuvo en cuenta consideraciones sobre la utilización del pedal, la digitación y las indicaciones agógicas y dinámicas que ambos

compositores requerían en la correcta interpretación de sus obras. Más en concreto, la técnica demandada para la ejecución de las piezas de la suite consistía, según la investigadora, en la utilización de una destreza casi “acrobática” debido al “continuo cruce de manos” (GARCÍA-GIL, 2010, p. 234), en el uso del pedal tonal y el de ligadura, en la ejecución continua del ataque impulsado o apoyado, junto con la “modifica[ci]ón [d]el equilibrio muscular del brazo” (GARCÍA-GIL, 2010, p. 247), entre otros aspectos. En lo que respecta a las obras del compositor catalán, se toma como ejemplo una de ellas, *Impressions Intimes* (1911), puesto que aúna la mayoría de exigencias interpretativas demandadas por el músico: una considerable amplitud de la mano (debido a la extensión de los intervalos), una notable rapidez en el movimiento de los dedos (para llevar a cabo los continuos acentos) y una marcada sutileza en el movimiento del brazo (lo que permitiría la articulación de los armónicos). Los resultados llaman la atención sobre el hecho de tanto Álbéniz como Mompou solicitaban las mismas capacidades y necesidades físicas para conseguir diferentes efectos sonoros, determinados éstos, por el estilo musical de cada compositor. Por lo tanto, la técnica pianística estaba en función del material musical presentado en la composición.

Lorenzo (2010), en un trabajo dedicado a la representación gráfica a través del ordenador como medio para estudiar la interpretación musical, también presenta un recorrido histórico sobre las principales escuelas pianísticas europeas. En concreto, el trabajo analiza la relación “entre la tecnología” y las “metodologías pianísticas” (LORENZO, 2010, p. 197), como medio para mejorar el aprendizaje del piano, diferenciando las posibilidades y beneficios de la enseñanza a través de la intuición o del análisis de diversas interpretaciones. Para ello, se muestran una serie de “espectogramas” que “descompo[nen] [el] sonido en frecuencias a lo largo del tiempo” como si se tratara de una notación musical (LORENZO, 2010, p. 210), que sirve de apoyo visual a los intérpretes.

Especial atención merece la investigación de Chkourak (2010), síntesis de su tesis doctoral, al hacer un recorrido histórico sobre los diferentes tratados pedagógicos de la interpretación pianística, las instituciones más relevantes que auspiciaron la enseñanza del instrumento de tecla y los grandes maestros que encaminaron sus esfuerzos a crear una escuela pianística rusa que fuera reconocida en el resto de Europa. Según la autora, todas estas iniciativas fueron el resultado de la unión de los postulados rusos con las técnicas pianísticas de moda de la Europa Occidental del siglo XIX, por lo que el marco de referencia cronológico se sitúa así, entre finales del siglo XVIII y el período soviético de posguerra. De tal modo, sin ahondar en sus contenidos, la autora señala la *Teoría del pianismo* (obra de V. Ivanosvkij, publicada en 1927), el *Grundriss des Generalbasses* (publicado en Rusia en 1791) o la *Escuela Completa para Piano-forte* de 1816. Junto a éstas, se destacan una gran cantidad de obras teóricas dedicadas a la pedagogía del piano escritas en Francia, Italia y Alemania, principalmente, y que fueron traducidas al ruso (como por ejemplo, *Regole Armoniche* de V. Manfredini o el *Méthode pour le piano-forte par Pleyel et Dussek* de 1797, obra del mismo Pleyel). Por su parte, entre las instituciones, se menciona el papel ejercido por la *Academia Imperial de las Artes* (fundada en 1757 por el conde Ivan Suvalov), el *Instituto Smol’nyj* (que desarrolló una importante labor docente entre 1780 y 1795, gracias a entre otros, el compositor chico J. G. Pratsch), o el *Noble Colegio* de St. Petersburgo (dedicado en exclusiva a la formación musical de la nobleza). En lo que se refiere a los pedagogos, la investigación subraya los aspectos más importantes de la biografía docente de algunos de ellos, como K. Igumnov, Aleksandr Doldenweiser, Leonid Nikolaev o Samuil Finberg. Según se desprende de la investigación realizada, la mayoría de estos maestros del piano no dejaron sus postulados sistematizados en tratados o estudios teóricos, sino que han podido ser considerados gracias a los discípulos de los mismos, encargados de difundir sus enseñanzas. El artículo desta-

ca además, por la profundización sobre el sistema de enseñanza de los conservatorios rusos, donde los niños no solo recibían una formación puramente musical, sino también general.

Dentro de un punto de vista técnico, las consideraciones sobre los requerimientos de la escuela rusa de piano han sido estudiados por Nguyen (2007), quien resalta, principalmente, la producción de un buen sonido en el instrumento, conseguido gracias al canto de la obra que se interpreta así como a su estudio memorístico. Ambas son señaladas como las dos condiciones de partida más importantes para desarrollar una interpretación fluida y expresiva.

Al mismo tiempo, las investigaciones no se han centrado solo en el estudio de los recursos técnicos necesarios para una correcta interpretación pianística, sino también sobre la relación entre el intérprete y el público. En este sentido, cabe subrayar las reflexiones de Sánchez (2006) sobre la comunicación artística que el pianista Vladimir Horowitz establecía con el auditorio asistente a sus conciertos. Así, el trabajo se divide en varias partes diferenciadas. En primer lugar, se presentan diversas cuestiones teóricas sobre la técnica del señalado intérprete; en segundo lugar, se profundiza en los mecanismos cognitivos y sensoriales productores de la percepción y la recepción en el oyente y, en tercer lugar, se realiza una detallada revisión de estudios sobre la autonomía de la obra de arte. Conjuntamente a todos estos apartados, Sánchez expone un estudio empírico sobre cómo diferentes sujetos asimilan e interiorizan la interpretación de Horowitz - a través del visionado de diferentes actuaciones del mismo - y cuáles son los recursos que éste utiliza para conseguirlo. Así, el análisis de datos se llevó a cabo a través de entrevistas realizadas a 13 sujetos entre los que se contaba con “pianistas, músicos no pianistas y melómanos en general” (SÁNCHEZ, 2006, p. 13). Las conclusiones finales ponen de manifiesto que tanto el productor como el receptor musical transmiten y reciben sensaciones, estímulos y consideraciones a partir de sus propias vivencias personales. Por lo tanto, el contexto social cercano es un factor de primer orden para entender los mecanismos psico-intelectuales que intervienen en la percepción de cualquier obra y a través de cualquier instrumento.

Por último, debe tenerse en cuenta que recientes tesis doctorales también han abordado el estudio de la técnica pianística a través de trabajos de diferente naturaleza. Así, Tolmos (2005) centró su investigación en considerar cómo el aprendizaje del piano podría verse fortalecido partiendo de la base de que la improvisación, ayudaba al intérprete a apreciar la obra de forma global en el momento de la ejecución, disminuyendo la percepción fragmentada de la misma y contribuyendo también, a la interiorización de ciertos conceptos musicales que, en muchas ocasiones, son constructos abstractos difíciles de llevar a la práctica. Por todo esto, realizó una propuesta metodológica para los alumnos del primer ciclo de Grado Medio de la titulación Superior de Piano, consistente en el desarrollo gradual de actividades de improvisación que favorecían, al mismo tiempo, la capacidad creativa, la interpretación y el aprendizaje de contenidos armónicos. La recogida de datos de este estudio se llevó a cabo a través de la observación directa y la grabación en audio y video, concluyendo que las valoraciones aportadas podrían servir para reforzar los aspectos creativos de los programas de Piano en los conservatorios.

Por su parte, Alba realizó en 2007 un trabajo sobre la propuesta pedagógica de Alberto Jonás analizando su tratado *Escuela Magistral de la Virtuosidad Pianística Moderna*, que vio la luz por primera vez en Estados Unidos entre los años 1922 y 1929. Según la investigadora, la obra destaca por la “conjunción de los enfoques técnicos tanto de la experiencia práctica del concertista como la del teórico y pedagogo” (ALBA, 2007, p. 12), ya que Jonás aunó en su trayectoria profesional ambos roles, esto es, profesor de piano y concertista. El estudio revela que la didáctica del pianista se caracteriza, por un lado, por sus considera-

ciones sobre el modo de salvar ciertas dificultades técnicas, como la flexibilidad de los brazos y de las manos, la independencia de los dedos y especialmente del pulgar, junto con la “ejecución de octavas, notas dobles, arpeggios o trinos” (ALBA, 2007, p. 237). Además, de la concreción teórica de estos mecanismos, el pianista propone una serie de ejercicios encaminados a suavizar dichas dificultades. Por otra parte, la autora revela que sus principios pedagógicos se centran, entre otros aspectos, en el análisis sistemático de los problemas técnicos de los alumnos; en la singularidad de sus consideraciones docentes, que abarcan diferentes alumnos con un amplio espectro de posibilidades y dificultades y, por último, en su comprensión de la técnica como un compendio de “elementos musculares, intelectuales, emocionales, psicológicos” a considerar y la importancia de no desvincular la técnica del “sentido musical” (ALBA, 2007, pp. 790-791).

El mismo año, Zárate (2007) presentó en la Universidad de Oviedo su tesis doctoral sobre el estilo pianístico de los intengrantes del “Grupo Nueva Música”, que trabajaron alrededor de 1957 y tuvieron a Enrique Franco como unificador de sus diferentes credos artísticos. De tal modo, el investigador hace un recorrido por los postulados sobre la interpretación de las obras para instrumentos de tecla de Ramón Barce, Cristóbal Halffter, Antón García Abril, Alberto Blancafort o Manuel Moreno-Buendía.

La revisión teórica señalada evidencia, que tanto desde el ámbito teórico como empírico, han sido notables los esfuerzos por considerar la pedagogía del piano como una herramienta esencial para ayudar al ejecutante.

3. Proyección internacional del compositor Frederic Mompou

Antes de desarrollar los contenidos teóricos presentes en *Studi del Sentiment* es necesario explicitar las razones por las que el músico se dedicó a la escritura para piano, así como conocer cuál era su relación con el instrumento de tecla y, por último, comprender cómo repercutió su trabajo como compositor e intérprete dentro y fuera del contexto español. Todas estas cuestiones son respondidas en el siguiente apartado.

De sus noventa y cuatro años de vida, Mompou dedicó setenta y dos de ellos a su trabajo compositivo, desde las pianísticas *Impresiones Íntimas* de 1911 hasta la canción lírica *Mira, quina resplandor* de 1983 (BONASTRE, 1999).

Así pues, la vida de Mompou estuvo marcada desde muy temprano por un entorno sonoro que se manifestaba ya en los sonidos naturales que el músico escuchaba en su ambiente familiar, ya en sus primeras clases de piano. Éstas eran tuteladas por el profesor Pere Serra que en Barcelona organizó el primer concierto del músico en calidad de instrumentista, cuando éste tenía catorce años de edad. A pesar de dichos inicios, el músico no disfrutaba plenamente de estos contactos con el público debido, en parte, a su profunda timidez, por lo que, y a pesar de que las crónicas subrayan las particulares condiciones que denotó como intérprete, Mompou no demostró demasiado interés por la interpretación (JANÉS, 1987).

Uno de los acontecimientos más importantes para su formación como compositor fue su traslado a París en 1911. Dicha decisión fue motivada y estimulada por dos músicos, el francés Gabriel Fauré y el español Enric Granados. Por una parte, tal como señala Bastianelli (2003), la música de Fauré (especialmente, el Quinteto op. 89) constituyó una profunda revelación para el joven pianista: a partir de ese momento, la música dejaba de ser un corpus de obras encerradas dentro de un repertorio y podía ser objeto de experimentación sonora con el que buscar nuevos acordes, múltiples melodías y armonías novedosas

creadas por él mismo. Por otra parte, Mompou pidió ayuda a Granados para que le escribiese una carta de recomendación destinada al director del Conservatorio de París, y poder entrar en dicho centro a pesar de no tener la edad requerida para ello (GARCÍA-GIL, 2008).

Sin embargo, su notable modestia le impidió presentarse a Fauré a pesar de la recomendación de Granados, por lo que 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 (BARCE, MILLET Y BONET, 1993). Estas lecciones no impidieron que el músico dedicase tiempo a sus nuevos intereses, por lo que Mompou empezó a componer de manera gradual y continuada cuando llegó a París.

La prensa especializada internacional se hizo gradualmente eco de los avances de su producción y de sus estrenos, influyendo además sobre la crítica española, que más tarde procedería de igual modo apoyando al músico. Así, tras el aclamado éxito de las primeras obras para piano de Mompou, estrenadas en la parisina Sala Erard en 1921, según relata Émile Vuillermoz (1878-1970) en *Le Temps* y posteriormente Adolfo Salazar (1890-1958) en el madrileño *El sol* (SALAZAR, 1921), la prensa francesa y española no dejó de hacer referencia a los conciertos con obras del compositor que tenían lugar tanto en España como en Francia.

La buena recepción en prensa del trabajo de Mompou motivó que su carrera musical se viera continuamente impulsada y despertara el interés de relevantes compositores. Entre ellos, Adolfo Salazar y Robert Gerhard viajaron a Francia para felicitar personalmente a Mompou (BASTIANELLI, 2003); mientras, en París, grandes compositores como Maurice Ravel, Francis Poulenc, Darius Milhaud, Manuel de Falla, Joaquín Nin o el pianista Ricard Viñes le brindaron su amistad y empezaron a interesarse por sus obras (BONASTRE, 1999).

No obstante, críticos del sector y músicos no fueron los únicos en mostrar su reconocimiento por la obra de Mompou ya que, en ámbitos académicos, las investigaciones españolas incluyen a Mompou entre las figuras cumbres de la composición de país. De la misma forma, el músico fue incluido en fuentes historiográficas generales de pluma francesa, junto a otras figuras españolas de relevancia internacional como Falla, Isaac Albéniz, Enric Granados, y otros músicos europeos. Así, por ejemplo, tan solo dos años después de su estreno, Vuillermoz (1923, 1949) incluye a Mompou en *Musiques d'aujourd'hui* y, más tarde en su *Historie de la Musique*; igualmente, Bernard Gavoty y Daniel Lesur (1957) tuvieron en cuenta las opiniones del compositor español sobre el panorama musical del momento recogéndolas en *Pour ou contre la musique moderne?*; por último, ya en la década de los noventa, Vladimir Jankélévitch (1999) lo elige junto a Albéniz y Deodat de Séverac para su monográfico sobre el estilo de estos compositores titulado *La presencia lejana*.

En definitiva, la obra de Mompou tuvo una presencia importante tanto en las salas de conciertos como en las publicaciones periodísticas y científicas durante gran parte de la primera mitad del siglo pasado, lo que llevó a considerarlo como uno de los músicos de referencia del ámbito español y francés.

4. Historia del manuscrito

La totalidad de las fuentes primarias referidas al músico se encuentran depositadas en dos centros de investigación situados en Barcelona: la Fundación Mompou y la Biblioteca Nacional de Catalunya, en concreto, en los Fons Mompou que custodia su Sección de Música.

Así, en la Fundación Mompou, ubicada en el mismo domicilio familiar en el que el músico convivió con su esposa, la pianista Carmen Bravo, pueden consultarse un gran número de fotografías personales, contratos del músico con editoriales y con diversas organizaciones, así como su biblioteca personal. Sin embargo, la documentación más interesante para el estudio de Mompou en este centro está representada por la gran cantidad de bibliografía sobre el compositor (la fundación recopila y actualiza constantemente sus archivos con los diferentes trabajos en torno a la figura y obra del músico), así como por los numerosos esbozos de partituras y piezas inéditas del mismo.

Por su parte, las documentos albergados en la Biblioteca de Catalunya fueron donadas a ésta en el año 1997 por la propia Bravo. Una década después, en 2007, se incorporaron a dicha colección las partituras autógrafas del compositor, coincidiendo con la creación de la referida Fundación: la viuda de Mompou y heredera de todos sus derechos acordó con la biblioteca que se le entregaran tanto los originales de las partituras como el resto de legajos personal que todavía permanecían en el domicilio familiar (GARCÍA-GIL, 2012). De este modo, pasaron a formar parte de los Fons Mompou cartas del epistolario familiar, algunas facturas y otros expedientes de carácter económico.

Entonces, en un período de diez años, se fue configurando el archivo documental del compositor, catalogado bajo las signaturas M4983 a M5022, en los que se puede consultar las credenciales personales, familiares y patrimoniales del músico, registros relativos a sus estudios, formación y actividad profesional, la producción musical de éste, textos científicos sobre sus obras, programas de mano, fotografías, obra impresa y manuscrita inspirada en su obra y figura, catálogos de homenajes, recortes de prensa sobre la audición personal y de otros músicos, así como su epistolario completo. Dentro de toda esta documentación destacan el carteo del compositor con familiares e intelectuales junto con dos textos autógrafos del mismo denominados por éste *Estudi del sentiment* y *Camí d'art*, además de sus múltiples cuadernos de notas.

El *Estudi del sentiment*, núcleo de la presente investigación, consiste en un boceto autógrafo sin paginar sobre un libro referido a técnica pianística que el propio músico escribió pero no llegó nunca a publicar. El manuscrito destaca por el caos en las ideas expuestas, consistente en un entramado de apuntes relativos a estética, historia e interpretación musical, y por los continuos comentarios mordaces con respecto a la historia de la música y a sus compositores coetáneos. Por todo ello, el siguiente apartado es un intento de sistematización de sus principales argumentos, dentro de la amalgama de ideas expuestas.

4.1. *Estudi del sentiment* desde una perspectiva pedagógica

Antes de analizar los principales puntos referidos a la didáctica pianística de Mompou, cabe traer a colación que estos fueron promulgados a modo de apuntes personales y en un momento en el que el desarrollo musical del compositor estaba todavía en sus incios. Por lo tanto, todas sus consideraciones, registradas bajo el topónimo M 4986/35-56, deben tenerse en cuenta más como una especulación teórica que práctica, a modo incluso, de teoría filosófica sobre la pedagogía de la interpretación.

Es importante señalar que el propio compositor explica que no se trata de un tratado sobre técnica pianística general, sino que en él convergen sus consideraciones y requerimientos personales sobre la pedagogía de la interpretación de sus propias obras para piano. En relación a esto, el músico llama la atención sobre su conocimiento sobre otros tratados de didáctica de la interpretación, en especial el de Marie Jaell, de la que se considera un fer-

viente seguidor. Además, el músico sitúa en el centro de todas sus consideraciones los requerimientos técnicos encaminados a producir una llamativa calidad de sonido. Siento esto por tanto, el epicentro de su pedagogía.

Según afirma Mompou, la perfección pianística es imposible de conseguir, aunque la correcta técnica intente vencer todas las dificultades para lograr dicho fin: para él, sobre la destreza motórica debe anteponerse una cualidad mucho más relevante, la destreza intelectual. Por tanto, el grado de equilibrio psíquico del ejecutante interviene de manera decisiva en su propia ejecución.

Así, el compositor cree que el objetivo principal del pianista es alcanzar una determinada sonoridad, compacta y densa, que distinga unas notas de otras de forma individual (MOMPOU, M 4986/36). De hecho, la crítica también ha explicado de igual modo los postulados de la interpretación de la obra de Mompou, señalando que por encima de las dificultades técnicas, Mompou requería la búsqueda de un sonido particular (COLAZZO, 1998). Entonces, en lugar de pretender destacar una determinada armonía, en el sentido de masa sonora, el músico reclama al instrumentista que sea capaz de producir e identificar para el oyente los sonidos de forma aislada, incluso sobre la distinción de regulaciones agógicas y dinámicas. De tal modo, para Sacre (1998, p. 1933) “la única técnica que Mompou cultivó, cada vez con mayor flexibilidad, fue el contrapunto: no le sirvió para multiplicar el número de sus compases, pero, en el mismo limitado espacio, para dar a sus líneas melódicas ecos expresivos”. En este sentido, otorga una mayor importancia a la percepción horizontal de la línea sonora, en detrimento de la recepción vertical de todo el entramado armónico.

Más en concreto, para el compositor, la verdadera sonoridad que el ejecutante debía estudiar, era la sonoridad intermedia entre una nota y otra, lo que conlleva un control absoluto del instrumento y no solo de sus propias facultades motóricas (MOMPOU, M 4986/45). En definitiva, es la producción de los armónicos al pulsar las cuerdas por los macillos, lo que debe ser controlado, entrando en juego tres habilidades: una perfecta y cuidada audición, el conocimiento de los mecanismos internos del instrumento de tecla, y la facultad para coordinar las destrezas sensoriales con las motóricas. Este postulado puede ponerse en relación con las ideas de Repp (1999), para quien ciertos efectos del piano, determinados principalmente por las dinámicas y los cambios de pedal, deben poner al servicio del desarrollo del sentido motriz-auditivo interno que permite una correcta y acertada interpretación de la obra.

Además, dicho dominio no finaliza en su mera producción, sino que a continuación es necesario que éste adquiera forma y consistencia, es decir, es necesario que el ejecutante gradúe y matice la sonoridad producida (MOMPOU, M 4986/59). A este respecto, Mompou contradice aquellas teorías que señalan que una vez percutido el martillo, el sonido queda fuera del control del ejecutante (LÓPEZ, 1998), sino que en ese momento, para el músico catalán, continúa el trabajo del instrumentista. A pesar de no aportar una solución clara sobre cómo el sonido puede ser trabajado una vez producido, el compositor incide en el hecho de que el ejecutante no debe centrarse ni en la presión que ejerce el antebrazo sobre la tecla, ni siquiera en la usual rotación de la mano sobre la yema del dedo. Entonces, todos sus esfuerzos deben condensarse, de nuevo, en la producción de una sonoridad específica. Ésta debe permitir la percepción clara de la relación entre los sonidos producidos, sin crear un efecto cacofónico (MOMPOU, M 4986/45).

Al mismo tiempo, mantener la vibración individual de cada sonido, es decir, su plenitud sonora, es el aspecto básico para que ésta pueda sufrir cualquier tipo de cambio. Cabe destacar que una de las características más relevantes en la escritura para piano de Mompou, que puede ser considerada ya dentro de sus primeras obras, es el hecho de que

su discurso está exento de densidad en cuanto a presencia de notas sobre la partitura. El músico rechaza las grandes elaboraciones a favor de la concreción y la esencialidad. En un primer nivel, toda la concisión de su escritura queda representada mediante la frecuente y figurada desnudez de sus pentagramas, donde la modificación de sus líneas melódicas individuales consiste en el cambio (a veces incluso por enarmonía) de alguna de las notas que lo conforman (SACRE, 1998)¹.

En vcuando a la presión de los dedos sobre las teclas, para el compositor es fundamental que aquéllos no se ciñan simplemente en posarse sobre éstas, sino que deben llegar al fondo de las mismas, permitiendo el completo recorrido del martillo. Conjuntamente, tanto en los pasajes conformados por una gran masa de material - que requieren de un mayor esfuerzo corporal - como en aquellos cuya delicadeza sonora obliga al ejecutante de una percepción auditiva refinada, la producción sonora ha de ser siempre igual de intensa. Asimismo, el fuerte ha de interpretarse sin grandilocuencias gestuales y procurando no confundir la sonoridad con el uso del pedal ya que, el músico relaciona la idea de intensidad de sonido, no con acumulación, sino con grandiosidad. En lo que respecta a la utilización del pianísimo, Mompou señala que es un grave error servirse de él considerándolo como un sonido débil: mientras recaiga sobre frases expresivas, *cantabiles*, debe intentarse la producción de una sonoridad dulce pero con volúmen, presionando la tecla al fondo (MOMPOU, M 4986/50).

Para el músico catalán, los recursos agogicos tales como los pianísimos y los *crecendos* y *disminuendos* deberían estar prohibidos dentro de las líneas sonoras individuales, ya que es sólo en la conjunción de sonidos, esto es, en los acordes, donde pueden permitirse sin presión, dichos efectos. Por ello, sobre las indicaciones del compositor debe primar la sensibilidad y la percepción del instrumentista. De este modo, según Mompou, mientras el ejecutante no realice nada en contra del espíritu de la obra, éste debe hacer resaltar su personalidad interpretativa (MOMPOU, M 4986/43). Además, Shifres (1998) mantiene la misma idea al considerar entre las competencias del pianista su toma de decisiones interpretativas, que deberían abarcar incluso las ideas emergentes, y no señaladas por el compositor, durante el transcurso de interpretación.

Al mismo tiempo, una fecunda proliferación de indicaciones agógicas y dinámicas no servirían para lucir la sonoridad resultante de la obra, sino que al contrario, podrían ser una falta del buen gusto del compositor. De hecho, en sus primeras ediciones lucharon dos tendencias opuestas: al principio una excesiva preocupación para encontrar un sistema preciso de indicaciones expresivas, que finalmente se convirtió en una falta casi absoluta de indicaciones convencionales, persiguiendo el experimento de que el intérprete debía estar libre de toda sugerencia y que era la música sola la que debía hablarle por ella misma (IGLESIAS, 1978).

Lo que no es aceptable para el músico es anotar sobre la partitura indicaciones de corta extensión, puesto que esto evitaría que se resaltase la expresión y la sonoridad de cada nota. En relación a esto, Mompou destaca su interés por producir sonidos largos, por lo que más que atacar, incide en el hecho de presionar la tecla de cerca procurando obtener el máximo de vibración con la menor estridencia. Según el músico, la longitud de la onda sonora permitiría al instrumentista su mejor manipulación (MOMPOU, M 4986/47). A este respecto, Sardin (1985, p. 23) señala que el compositor buscaba en sus primeras obras la constante “repetición de un acorde, de motivo, de un movimiento casi hacia el infinito”. Debido a esto, el impacto visual de la profusión de elementos sobre la partitura no sufre modifica-

ciones a primera vista, aún cuando se presentan variaciones de material, sino que éstas son más perceptibles por el intérprete o el oyente atento a estos.

Por su parte, para la dinámica admite solo tres efectos del tiempo (MOMPOU, M 4986/62):

1. el *retardando*, que el compositor incita a su frecuente uso, al ser la base de interpretación del gusto del ejecutante,
2. la nota *distinguida*, considerada como el sonido más importante, el climax de un pasaje, la cual debe durar más del tiempo indicado, y
3. la nota retrasada, para Mompou, el efecto más puro del sentimiento del instrumentista.

Por lo tanto, puede apreciarse en este breve acercamiento a la pedagogía de la obra de Mompou, que el compositor remite a la propia sensibilidad del instrumentista que es el que debe conocer y guiar la consecución de la obra. Además, toma como punto de referencia enseñar al ejecutante a producir una determinada sonoridad, esto es, a individuar cada sonido, no la masa sonora y al destacar el mismo tiempo, la profusión de armónicos producidos en cada ataque.

Conclusiones

El tratado de Mompou no plantea ninguna innovación pedagógica sustancial con respecto al uso de la técnica utilizada en sus obras: ésta es la misma que se venía desarrollando en los siglos anteriores desde Listz (BOISSIER, 1927) y que fue recogida por pianistas y tratadistas como Blanche Selva (FUKUSHIMA, 2009) y Marie Jaell (OTT, 2003). Las consideraciones emitidas en *Estudi del sentiment* son perfectamente visibles en las obras de Mompou. De tal modo, sus piezas para piano son sosegadas y reposadas, exentas de dificultades interpretativas que requieran de laboriosas y rápidas resoluciones, pero si son muy específicas con respecto al uso de un determinado toque para potenciar la sonoridad exigida. Por consiguiente, en el período en el que Mompou escribe *Studi del sentiment*, sus composiciones para piano mostraron una excesiva preocupación por encontrar un sistema preciso de indicaciones expresivas, como ocurre por ejemplo en la primera pieza de la colección *Impresiones Intimas*, 'Planys'. En ella es notable la ausencia de indicación de metro, la necesidad de disponer de una gran apertura de mano para poder abarcar los amplios intervalos, las ligaduras en los registros extremos, la ausencia de melodías diatónicas y sobre todo, el hecho de que la pieza persigue la búsqueda de un particular y cuidado sonido en detrimento del lucimiento del pianista a través de habilidades técnicas. La interpretación debe centrar su atención en plasmar la sonoridad requerida y acentuada tanto por el carácter lento de la misma, como por las articulaciones empleadas que indican el interés por relacionar los sonidos entre sí, así como por articular y expresar un fraseo cuadrado.

Es decir, el compositor concibe obras destinadas al recogimiento y a la escucha tranquila, huyendo de los grandes y exagerados movimientos, tal como se ha especificado anteriormente.

Asimismo, se ha señalado que el músico otorga plena libertad al pianista, dejando que intervenga su propia sensibilidad: para él es más importante, llegar a producir un determinado efecto tímbrico, que mostrar eminente dotes técnicas. Este hecho podría justificarse a razón de que el compositor no llegó a desarrollar, tal como ha sido apuntado anterior-

mente, una carrera pianística activa. Entonces, la dificultad que las obras del compositor denotan está en la delicadeza de toque, en la sutileza de la interpretación, ya que el músico exige al intérprete que remarque los sutiles cambios, la reverberación de los sonidos, el contraste entre los diferentes planos sonoros. Es decir, las obras de Mompou destacan por la sutileza de sus armonías, por la monotonía de las mimas: para conseguir su correcta interpretación, la técnica a utilizar exige el perfecto equilibrio entre la destreza y el sentimiento.

Nota

¹ A este respecto, pueden considerarse sus primeras composiciones en las que además, prescindía de las indicaciones metronómicas, dinámicas, de las barras divisorias, empleando a su vez señalizaciones de tipo literario, tales como 'Chantez avec al fraîcheur de l'herbe humide': dicha escritura puede observarse no solo dentro de las piezas pianísticas como en *Jeunes filles au jardin* (1915), sino también en el género lírico como en las primeras *Comptines* (1926).

Referencias bibliográficas

ALBA, A. J. *Escuela Magistral de la Virtuositad Pianística Moderna* de Alberto Jonás y sus ejercicios técnicos originales: convergencia de la ejecución pianística y el estudio teórico de la técnica, 2007, Universidad Autónoma de Madrid. Tesis de Doctorado no publicada. 845p.

BASTIANELLI, Jérôme. *Federico Mompou 1893-1987. À la recherche d'une musique perdue*. Suisse: Editions Payot Lausanne, 2003. 128p.

BARCÉ, Ramón; MILLET, Lluís; BONET, Narcís. *Frederic Mompou*. Barcelona: Boileau, 1993. 183p.

BOISSIER, A. *Liszt pédagogue*. Leçons de piano données par Liszt à Mademoiselle Valérie Boissier à Paris en 1832. 7 ed. Paris: Honoré Champion, 1993. 96p.

BONASTRE, Francesc. Mompou Dencausse, Frederic. En: CASARES RODICIO, E. (Ed.). *Diccionario de Música Española e Hispanoamericana*. Vol. 7. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999, p. 654-660.

CHIANTORE, Luca. *Historia de la técnica pianística*. 4 ed. Madrid: Alianza, 2007. 758p.

CHKOURAK, O. El pianismo ruso. *Neuma: Revista de Música y Docencia Musical*, Chile, v. 3, n. 1, p. 76-93, 2010.

COLAZZO, Salvatore. Federico Mompou: el sonido como resonancia armónica. *Revista de musicología*, Madrid, v. XXI, n. 2, p. 593-632, 1998.

FUKUSHIMA, M. Blanca Selva, una vida per a la música. *Serra d'Or*, Barcelona, n. 599, p. 50-53, 2009.

GARCÍA-GIL, Desirée. Cartas que llegaron desde Francia: El universo personal de Frederic Mompou durante sus años en París. *Revista de Musicología*, Madrid, v. XXXI, n. 1, p. 171-198, 2008.

GARCÍA-GIL, Desirée. La otra estética de la música para piano catalana: comparación entre la técnica pianística de la suite Iberia de Isaac Albéniz y las primeras obras para piano de Frederic Mompou. En: FESTIVAL INTERNACIONAL DE MÚSICA PARA TECLA, 5., 2008, Garrucha (Almería). *Antes de Iberia: de Masarnau a Albéniz*. Almería: LEAL, 2010. p 239-254.

- GARCÍA-GIL, Desirée. (2012). Un legado en continuo crecimiento: las canciones inéditas de Frederic Mompou, *Musiker: cuadernos de música*, País Vasco, n. 19, p. 361-375, 2012. Disponible en <<http://www.euskomedia.org/PDFAnlt/musiker/19/19361375.pdf>>. Acceso el 5 mayo 2015.
- GAVOTY, Bernard; LESUR, Daniel. *Pour ou contre la musique moderne?*. Paris: Flammarion, 1957, 340p.
- GRANADOS, E. Método teórico práctico sobre el uso de los Pedales. En de LARROCHA, A.; RIVAS, D. (Eds.). *Integral para piano: Pedagógicas 2*. Barcelona: Boileau, 2001. p. 72-103.
- IGLESIAS, Antonio. *Frederic Mompou* (La seva obra per a piano). Madrid: Fundació Güell, 1978. 368p.
- JANÉS, C. *La vida callada de Frederic Mompou*. Madrid: Ariel, 1975. 290p.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *La presencia lejana*. Albéniz, Séverac, Mompou. Barcelona: Ediciones del Bronce, 1999. 170p.
- LÓPEZ, P. El nacimiento de la técnica pianística moderna. *Edades: Revista de Historia*, Cantabria, n. 4, p. 155-171, 1998.
- LORENZO, R. Representaciones gráficas del sonido: Una herramienta para el análisis de la interpretación pianística. *Anuario musical*, Barcelona, n. 65, p. 197-224, 2010.
- MOMPOU, F. *Escrits sobre música i art*. Fons Mompou, Biblioteca Nacional de Catalunya, M 4986/11-75.
- MOMPOU, F. *Studi del sentiment*. Fons Mompou, Biblioteca Nacional de Catalunya, M 4986/35-56.
- NGUYEN, M. T. The Effects of Russian piano pedagogy on Vietnamese pianists, with comparisons of effects of Vietnamese piano pedagogy and UK piano pedagogy, 2007, Universidad de New South Wales Doctoral. Tesis de Doctorado no publicada. 765p.
- OTT, B. Marie Jaëll, una enigmática revelación lisztiana. *Música y educación: Revista trimestral de pedagogía musical*, Madrid, v. 16, n. 56, p. 123-148, 2003.
- PÉREZ-COLODRERO, C. Cuando el pianista es el que investiga: Blanche Selva (1884-1942), un estado de la cuestión. *Revista de Musicología*, Madrid, Vol. 32, No. 2, pp. 751-767, 2009.
- REPP, B. H. Effects of auditory feedback deprivation on expressive piano performance. *Music Perception*, California, v. 16, n. 4, p. 409-438, 1999.
Disponible en <<http://web.haskins.yale.edu/Reprints/HL1121.pdf>>.
Acceso el 10 de mayo de 2015.
- SACRE, Guy. *La musique de piano*. Dictionnaire des compositeurs et des oeuvres. Vol. II. Paris: Robert Laffont, 1998, 2998p.
- SALAZAR, Adolfo. Se descubre a Federico Mompou, *El Sol*, Madrid, 18 de junio de 1921, p. 32.
- SARDIN, C. L'oeuvre pour piano de Frederic Mompou, 1985, Universidad Paris-Sorbonne. Tesis de Licenciatura no publicada. 89p.
- SÁNCHEZ, C. A. Un análisis de los aspectos comunicativos del pianista Vladimir Horowitz con el público. *Revista electrónica LÉEME*, España, n. 17, 2006.
Disponible en <<http://musica.rediris.es/leeme/revista/andres.pdf>>.
Acceso el 20 de Mayo de 2015.

SHIFRES, F. Interpretación pianística de la textura y representación perceptual del auditor. En: MALBRÁN, S. (Ed.). *Música e Investigación. Hacia un Nuevo Siglo y una Nueva Música*. Buenos Aires (Argentina): Fundación para la Educación Musical, 1998. p. 36-41.

TOLMOS TENA, A. Improvisación pianística. Potencial de la creatividad e improvisación en el primer ciclo de grado medio de la titulación superior de piano. Propuesta metodológica, 2005, Universidad Nacional de Educación a Distancia. Tesis de doctorado no publicada. 731p.

VUILLERMOZ, Émile. *Musiques d'aujourd'hui*. 3 ed. Paris: Les Éditions G. Crès et Cie, 1923, 228p.

VUILLERMOZ, Émile. *Historie de la Musique*. 8 ed. Paris: Fayard, 1949. 480p.

ZÁRATE, J. El lenguaje pianístico en los compositores del Grupo Nueva Música, 2007, Universidad de Oviedo, Tesis Doctoral no publicada. 955p.

Desirée García-Gil - Doctora por la Universidad de Granada con mención de «Doctor Europeus», Licenciada en Teoría de la Literatura, Diplomada en Educación Musical y Profesora Superior de Piano. Sus líneas de investigación abarcan el análisis del curriculum y las relaciones entre música, género y educación. Ha publicado en revistas como *Música y Educación*, *Musiker*, *Eufonía* o *Egitania Scientia*. Ha participado en proyectos de investigación competitivos financiados por la Agence National Recherche (Universidad Sorbonne), el MECD (I+D+i) y la Junta de Andalucía. Ha realizado estancias de investigación subvencionadas en Francia e Italia, formando parte de Comités Científicos en *Revista de Educación de UCM* y *Journal for Educators, Teachers and Trainers*. Actualmente es profesora en la UCM.

Roberto Cremades Andreu - Doctor por la Universidad de Granada con mención de «Doctor Europeus», Máster en Educación Musical y Titulado Superior de Música. En la actualidad es profesor y Secretario Académico del Departamento de Expresión Musical y Corporal en la Facultad de Educación de la Universidad Complutense de Madrid. Ha realizado estancias financiadas de investigación y docencia en universidades de Estados Unidos, Brasil, Portugal, México y España. Investigador principal y participante en diferentes proyectos de investigación e innovación docente (Comenius, I+D+i, AECID), ha sido invitado a presentar sus trabajos en diferentes congresos nacionales e internacionales. Es autor de diversos artículos publicados en revistas indexadas en WOS (JCR-SSCI y A&HCI) sobre investigación en educación musical.
