

LA «VEU DEL SILENCI»: UN PRELUDI CONTEMPLATIU A LA *MÚSICA CALLADA*, DE FREDERIC MOMPOU

JOSEP MARIA GREGORI I CIFRÉ

Universitat Autònoma de Barcelona

Où êtes-vous cloches de nos campagnes? [...]
Vous ne résonnez plus la voix divine du souvenir,
Par vos sonneries variées dans nos clochers.
Pour être si vivantes on vous aurait cru d'Electrum!'

RESUM

L'afany de Frederic Mompou per explorar i sonoritzar noves zones de ressonàncies es tradueix en un llenguatge en què consonància i dissonància conflueixen en una mena de síntesi vibratòria en la qual les fronteres entre ambdues acaben per diluir-se. L'ambigüitat acústica es transforma en una indefinida ambigüitat tonal, sense modulacions convencionals. El treball tracta de posar en ressonància la vivència mística de la *Música callada* que Mompou tractava d'assolir a partir dels textos de sant Joan de la Creu que la van inspirar. La «veu del silenci», origen i destí de la *Música callada*, seria la font on la música es troba amagada, com «aquella eterna fuente» que Mompou cantà en el *Cantar del alma*, amb el disseny d'una austera sobrietat quasi litúrgica que es prolonga en l'«Angelico» que obre aquesta col·lecció. La *Música callada* sembla conduir-nos als confins de la frontera secreta del silenci i al llindar d'una dimensió més espiritual que emocional, on la música esdevé nodridora, vertebradora i mutadora de la consciència.

PARAULES CLAU: Frederic Mompou, sant Joan de la Creu, *Música callada*, música i espiritualitat, música catalana del segle XX.

1. Thierry d'OULTREMONT, «Les cloches», a *Jardi de color*, Centelles, Ajuntament de Centelles, 2014, p. 40.

THE “VOICE OF SILENCE”: A CONTEMPLATIVE PRELUDE
TO FREDERIC MOMPOU’S *MÚSICA CALLADA*

ABSTRACT

Mompou’s eagerness to explore and to lend sound to new areas of resonance is translated into a language in which consonance and dissonance converge in a kind of vibratory synthesis where the borders between the two come to be diluted. The acoustic ambiguity is transformed into an indefinite tonal ambiguity, without conventional modulations. This study seeks to bring into resonance the mystical experience of *Música callada* that Mompou endeavoured to achieve on the basis of the texts of Saint John of the Cross, which inspired it. The “voice of silence”, which is the origin and destiny of *Música callada*, would indeed be the source where the music is hidden, like “that eternal source” of which Mompou sang in *Cantar del alma*, marked by a design of an austere and almost liturgical sobriety that extends into the “Angelico” which opens this collection. *Música callada* seems to lead one to the confines of the secret border of silence and to the threshold of a more spiritual than emotional dimension, where music nurtures, articulates and transforms awareness.

KEYWORDS: Frederic Mompou, Saint John of the Cross, *Música callada*, music and spirituality, 20th-century Catalan music.

Penetrar a l’interior del silenci es presenta com un pas ineludible quan hom vol accedir a una escolta d’una dimensió més subtil que la que ens proporciona el sentit de la nostra oïda exterior. L’historiador Alain Corbin, partint d’un text de Paul Valéry en el qual aquest parla «del que s’escolta quan no s’escolta res»,² proposa una definició que obre les portes a la presència de quelcom sublim quan afirma: «el silenci és una presència en l’aire».³

Aquesta breu definició permet de llegir en el silenci la mudesa d’una realitat d’una naturalesa subtil que palpita «en l’aire» i es fa instant en ell. Des de les remotes cultures de l’antiguitat, l’aire és el símbol universal de l’esperit que alena i alimenta la creació, la presència del qual en la sang polsa el cor de la humanitat.⁴ De fet, la doble accepció d’«aire» i d’«esperit» es troba present en els termes *ruhà*, *ruh* o *pneuma* —hebreu, àrab i grec, respectivament—, per donar a entendre que en la seva qualitat de vehicle invisible de l’esperit, l’aire transporta en ell un alè subtil, un «altre aire en l’aire», com diria Xavier Melloni.⁵

2. Paul VALÉRY, «Tel quel», *Œuvres*, vol. II, París, Gallimard, 1960, coll. «Bibliothèque De La Pleiade», núm. 148, p. 656-657, citat per Alain CORBIN a *Història del silenci: Del Renaixement als nostres dies*, Barcelona, Fragmenta, 2019, p. 11.

3. Paul VALÉRY, «Tel quel», *Œuvres*, vol. II, París, Gallimard, 1960, coll. «Bibliothèque De La Pleiade», núm. 148, p. 656-657, citat per Alain CORBIN a *Història del silenci: Del Renaixement als nostres dies*, Barcelona, Fragmenta, 2019, p. 11.

4. Vegeu, al respecte, Ramón ANDRÉS, *No sufrir compañía: Escritos místicos sobre el silencio*, Barcelona, Acantilado, 2010.

5. Xavier MELLONI, *El desig essencial*, Barcelona, Fragmenta, 2009, p. 32-35.

Reprement, doncs, la subtileza de la bella definició que proposa A. Corbin —«el silenci és una presència en l'aire»—, el silenci es podria considerar com un aspecte integrat, o annex, a la invisibilitat d'una presència que es troba oculta en ell, com el vel d'una mudesa que recobreix el secret d'una «paraula» que roman sense pronunciar.

L'antic terme grec *muein* ('callar') —del qual derivarà el llatí *mutus*— se solia expressar mitjançant el signe de col·locar el dit índex damunt dels llavis. Sota l'eloqüent imatge del déu grec Harpòcrates, *muein* ('fer silenci'), era una invitació als «iniciats», *mystes*, als místics, a mantenir un silenci sagrat davant dels misteris, atès que, com assenyala Annick de Souza-nelle, «tota iniciació és una introducció en la via que relliga el món manifestat amb el dels arquetips, i es fa en silenci».⁶ D'una forma semblant ho il·lustrava el cèlebre proverbi de l'antiguitat segons el qual «les paraules són argent, però el silenci és or».

El guirigall de les energies de l'animalitat que dominen l'ésser humà des de la inconsciència es converteix en un gèlid silenci respecte a la paraula que l'habita en el seu si.⁷ Els efectes de la seva inescapable acció sorollosa serien comparables als de la cera fisiològica que acaba taponant les nostres orelles fins a l'absurditat —l'*ab surdus*— d'impedir l'audició dels sons que provenen del món exterior. Aquesta sordesa fisiològica, que els otorinolaringòlegs restauren amb facilitat, no deixa de ser una objectivació, projectada en el món dels sentits exteriors, d'una sordesa molt més profunda que afecta els sentits interiors, les antenes receptors de les realitats del món metafísic.

No entrarem ara a parlar del cèlebre passatge de l'*Odissea* en què Ulisses, aconsellat per la deessa Circe i fixat a l'arbre de la nau, donà satisfacció al cant de les sirenes en escoltar-les en el seu estat harmònic; ni de la manera com Pitàgores, tal com ho recullen els seus primers biògrafs Porfiri i Jàmblic, accedia a l'audició contemplativa de l'harmonia de les esferes; ni tampoc parlarem de les audicions beatífiques de la *civitate Dei* relatades pels místics medievals, en les quals la *musica caelestis* de les sonoritats angèliques era percebuda des d'una esfera superior a l'harmonia de les esferes de la mística pagana o a la mateixa *musica mundana* de Boeci.⁸

Tanmateix, quan ens apropem a les imatges metafòriques que suggereixen l'accés a les realitats sonores del món metafísic, podem constatar que el silenci actua com un embolcall secret que precedeix la paraula, com una membrana sota la qual el misteri es fa audible, o, parafrasejant Louis Cattiaux, com el preludi d'una «frontera secreta» que vela l'accés a l'audició contemplativa de la *musica caelestis*: «Aquí un gran silenci, com la frontera secreta del regne promès. I, després, el cant dels àngels que no s'acaba mai».⁹

6. Annick de SOUZENELLE, *Le symbolisme du corps humain: De l'arbre de vie au schéma corporel*, París, Dangles, 2009, p. 21. Llevat de les paraules de sant Joan de la Creu, m'he decantat per presentar traduïdes al català les citacions fetes en altres llengües.

7. Annick de SOUZENELLE, *La paraula al cor del cos*, Barcelona, Fragmenta, 2022.

8. Vegeu, respecte a aquests temes, els nostres treballs a *Musica caelestis: Reflexions sobre música i símbol*, Tarragona, Arola i Universitat Rovira i Virgili, 2012.

9. Louis CATTIAUX, *El missatge retrobat*, Barcelona, Claret, 2007, llibre XXXVIII, versets 32-32'.

El prelude silenciós que ara proposem per apropar-nos a la *Música callada*, de Mompou, ve precedit d'una mirada centrada en la contemplació dels arquetips, i en la seva irradiació, que ofereix aquest oli dedicat a *La glorificació de la Verge*, que Geertgen tot Sint Jans pintà a l'entorn de 1480 (figura 1).



FIGURA 1. *La glorificació de la Verge*, de Geertgen tot Sint Jans.
FONT: Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam.

L'artista situa la Verge i el Nen al centre d'una ametlla daurada encerclada amb tres esferes, o aures lluminoses, farcides de les jerarquies angèliques: en la primera, trons, serafins i querubins sostenen mitjançant una adoració silenciosa la corona de la Verge, mentre els àngels de la segona mostren els instruments de la Passió de Crist, sota el triple cant del *Sanctus*, i els de la tercera canten i toquen les seves lloances en consonància amb el so dels dos picarols que l'Infant diví fa dringar amb les seves manetes i al qual contemplen i escolten sense cessar. En un pla més allunyat, emergeixen d'enmig de la penombra les figures d'alguns músics que aconsegueixen la missió de fer ressonar, amb les seves veus i instruments, la bellesa de les ones concèntriques que s'expandeixen des dels divins picarols.

El dring del Verb, la font d'on brolla la *musica caelestis*, amplificarà la seva resonància en el toc de les dues campanes daurades de l'àngel que, situat en la part inferior de l'oli, dirigeix el seu repic vers la «frontera secreta» del món de les tenebres. A través del seu toc angèlic les subtils vibracions de la *musica caelestis* penetraran en les «orelles de l'ànima» dels músics, i, a través d'ells, en els cors de la humanitat.¹⁰

10. Marsilio Ficino ofereix una imatge d'aquesta escala que reuneix els déus amb la humanitat a través de l'art i la inspiració: «Júpiter pren Apol·lo. Apol·lo il·lumina les Muses. Les Muses desperten

La bellesa d'aquesta imatge de la ressonància del diví diapasó —simbolitzat pels picarols que fa dringar l'Infant— en les campanes angèliques, ens mena a traslladar l'eco del seu ressò a la «presència del silenci en l'aire» que flueix en els solemnes repics que ressonen des de les espadanyes i les altes torres dels nostres campanars. Les campanes dels nostres temples, ja siguin humils ermites o gegantines catedrals, expandeixen la crida a la profunditat del misteri a través de les ones metàl·liques del seu so, que inunda de ressonàncies els paisatges naturals de viles i valls i els paisatges urbans de les grans ciutats.

Aquest so, el so del bronze, fou el que acompanyà durant segles les sagues dels fabricants de campanes de la nostra civilització occidental, entre les quals s'hi troben les successives generacions de la família Dencausse, una nissaga de fonadors de campanes originària de Tarbes (Occitània), els orígens de la qual remunten al segle XV; d'aquesta antiga nissaga provenien els avantpassats materns del compositor Frederic Mompou i Dencausse (1893-1987). Va ser durant el tercer terç del segle XIX quan Jean Dencausse, avi matern de Mompou, va establir una foneria de campanes al barri del Poble-sec de Barcelona (figura 2), als peus de Montjuïc.¹¹

La realitat d'aquesta herència sonora constituí un vertader atavisme acústic que impregnà de vivències sonores la sensibilitat perceptiva del compositor des de la seva infantesa. Mompou era conscient de la influència acústica que exercia la sonoritat de les campanes en el desenvolupament del seu llenguatge musical i de fins a quin punt impregnava la recerca de nous espectres harmònics en la seva escriptura compositiva.



FIGURA 2. Frederic Mompou amb el seu oncle Pierre Dencausse a la foneria d'aquest, ca. 1918-1922.

FONT: Biblioteca de Catalunya, Fons Frederic Mompou, M. 4989.

i estimulen les ànimes delicades i insuperables dels poetes. Al seu torn, els poetes inspirats inspiren els intèrprets. Finalment els intèrprets commouen l'auditori», cf. *Eptiome al Ion de Platón, o «De la locura poética», dedicado al magnánimo Lorenzo de Médicis, a Sobre el furor divino y otros textos*, Barcelona, Anthropos, 1993, p. 45.

11. Clara JANÉS, *La vida callada de Federico Mompou*, Madrid, Vaso Roto, 2012, p. 15-20.

Quan el 1910 mostrava la troballa del seu «acord metàl·lic» (figura 3), el compositor es va identificar amb ell fins a l'extrem d'afirmar que «aquest acord és tota la meua música». ¹² Per a Mompou aquest acord esdevenia l'«arquetip harmònic» de la manifestació sonora d'una nova acústica que volia anar més enllà de les convencions físiques del so que havien determinat les relacions i les jerarquies entre els graus de l'escala i llurs funcions harmòniques.

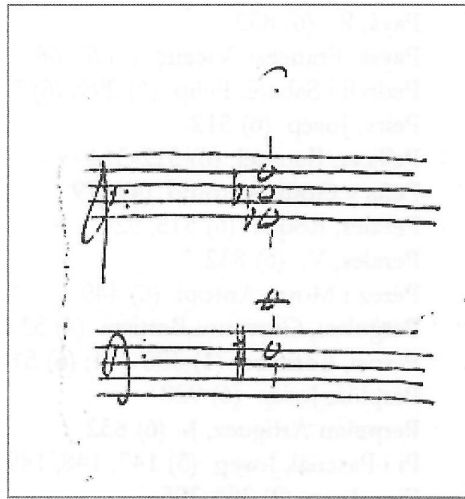


FIGURA 3. L'acord metàl·lic. *Barri de platja*, 1910.

FONT: Biblioteca de Catalunya, Fons Frederic Mompou, M. 4986.

Des del punt de vista acústic, l'espectre vibratori del seu «acord metàl·lic» de cinc notes se situa a partir dels sons 8 a 16 de la quarta repetició del so fonamental de la sèrie harmònica de l'escala acústica de lab. Mompou situa la nota dominant de l'escala —mib— en la zona central de l'acord perquè actui com una nota de frontissa que permet reunir, en una mena de síntesi acústica, les tensions que generen els dos trítons —fa#/do i lab/re— de les quatre notes situades en els extrems de l'acord. ¹³ Cal tenir present que, malgrat trobar-se en el centre de l'acord, el mib actua tant de nota fonamental de la seva escala menor melòdica, com de dominant de l'escala menor melòdica de lab, d'acord amb un model modal que, d'altra banda, és ben present en el repertori jazzístic.

Es podria considerar que l'anhel metafísic de Mompou es troba en el mateix univers acústic que dona origen al seu llenguatge. L'afany del compositor per ex-

12. Adolf PLA I GARRIGÓS, *Mompou: El eterno recomenzar*, Barcelona, Boileau, 2018, p. 75.

13. Adolf PLA I GARRIGÓS, *Mompou: El eterno recomenzar*, Barcelona, Boileau, 2018, cap. III, en el qual l'autor duu a terme un examen detallat de les relacions entre els intervals de les notes que configuren l'acord.

plorar i sonoritzar noves zones de ressonàncies es tradueix en un llenguatge en el qual consonància i dissonància conflueixen en una mena de síntesi vibratòria en què les fronteres entre ambdues acaben per diluir-se. L'ambigüitat acústica es transforma en una indefinida «ambigüitat tonal»,¹⁴ sense presència de modulacions convencionals amb una lògica finalista.

Només cal escoltar els números V o VIII del primer quadern de la seva *Música callada* per percebre les ressonàncies campaniformes en els batecs harmònics del seu discurs, o, com dirà Jankélevitch per referir-se a la vuitena peça, «les campanes seràfiques que palpiten suaument entre el cel i la terra».¹⁵

La qualitat d'aquestes ressonàncies s'expandeix igualment per mitjà de les progressions lineals de dissenys melòdics estilitzats fins als seus extrems acústics, elevat la propagació vibratòria de les seves ressonàncies fins a la seva dissolució en les fronteres del regne del silenci, l'espai d'on sorgiren de forma inaudible i misteriosa. En relació amb el segon quadern, el mateix Mompou afirmava que «quan hi ha una evolució horitzontal, tot són notes que prenen part de les ressonàncies, són veus que van creant una ressonància...»,¹⁶ tal com es pot percebre en les peces VI, X i XIV d'aquest segon quadern.

Precisament, en el darrer compàs de la peça XIV (figura 4), Mompou sembla cercar la misteriosa dissolució del so dins la «frontera secreta» del silenci en el desplegament final de l'«evolució horitzontal» dels intervals de la línia melòdica, quan la dibuixa amb sons de la cinquena sèrie d'harmònics sobre la fonamental: a partir de la base harmònica de la 5a justa (do-sol) els presenta en intervals successius de 5a disminuïda (trítón sol-reb), 6a menor (reb-si), 5a disminuïda (trítón fa-si), 6a menor (fa-reb), 5a augmentada (reb-la), 5a disminuïda (trítón la-mib) i 5a augmentada (mib-si).

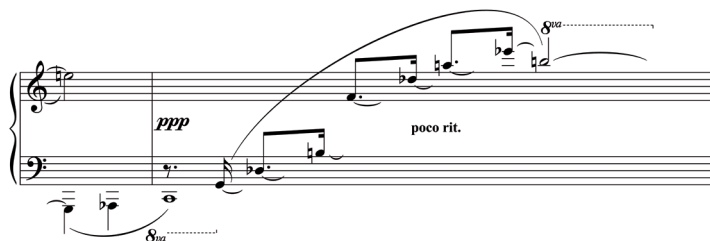


FIGURA 4. *Música callada*, peça XIV, darrer compàs.

FONT: Elaborat a partir de Frederic Mompou, *Música callada*, París, Salabert, 1962.

14. Nicolas MÉEUS, *Federico Mompou: influences populaires et technique savante dans son œuvre*, tesi de llicenciatura, Lovaina, Université Catholique de Louvain, 1967, citat per Clara JANÉS a *La vida callada de Federico Mompou*, p. 57 i 104.

15. Vladimir JANKÉLEVITCH, «El mensaje de Mompou», *Revista de Occidente*, núm. 101-102 (1971), p. 298-311. Escolteu pel cas les versions <<https://www.youtube.com/watch?v=4s7G3cDR3tc>> o <<https://www.youtube.com/watch?v=ys2Lnbpvb7k>> d'Emili Brugalla, piano.

16. Citat per Clara JANÉS a *La vida callada de Federico Mompou*, 2012, p. 253.

Mompou sembla que cerqui «dilatarse fins a l'infinit —com dirà Jankélévitch— els límits de la tolerància auricular»,¹⁷ en fer que l'últim harmònic, el VII grau de la fonamental, fongui les seves ressonàncies amb aquest atret per la gravetat del seu pes, entre els pols d'una mena d'arc iris sonor que reuneix tots els colors de la vibració dels harmònics amb el to fundacional.

Lligat al piano a través de formes musicals breus i íntimes, impregnades de finesa i sensibilitat, Mompou va ser definit pel crític musical francès Émile Vuillermoz, el 1921, com un «poeta del piano [...] d'efectes senzills, de procediments elementals, però que tot seguit adquireixen, sense saber per què, la importància d'una revelació».¹⁸

Aquesta primitiva i reveladora intuïció del crític francès s'erigí en la primera veu que va suggerir les arrels metafísiques de la música de Mompou; una intuïció que els pianistes, coneixedors com ningú de la profunditat del seu llenguatge, han anat rubricant de fa una centúria. Arcadi Volodos va trobar aquestes belles paraules per expressar-ho:

Sembla que la música, més que composta, hagi estat esquinçada de l'eternitat, que ja existís en les esferes abans i després de la creació del món. El compositor simplement ens dona accés a aquesta eternitat sonora [...] les seves peces breus són instants congelats on la sensació de temps es confon amb la sensació d'espai [...] són moments en què la vida sencera es concentra, la consciència es troba en un estat pur en el que encara no existeixen ni el temps ni l'avenir [...] diria que l'autor cerca unir-se a l'auditor a través del silenci sonor, atès que en la seva dimensió metafísica, el so de Mompou és alhora silenci i vibració... el so és la prolongació del silenci i el silenci és la font mateixa de la música.¹⁹

«La veu del silenci», origen i destí de la *Música callada*, seria la font on la música es troba amagada, com «aquella eterna fuente» que Mompou cantà en el *Cantar del alma* de 1951, com una música que «només respira en l'oxigen del silenci»²⁰ per impregnar d'un perfum inefable els cors en què ressona.

El silenci en el qual Mompou va compondre la seva *Música callada* incloïa en el seu origen la voluntat de revivre-la solament en audicions reservades, de caràcter íntim, allunyada de qualsevol comercialització.²¹ Per això quan, el 1959, va accedir a publicar-ne el primer quadern el va preludiar amb una nota esclaridora:

17. Vladimir JANKÉLEVITCH, «El mensaje de Mompou», *Revista de Occidente*, núm. 101-102 (1971), p. 298-311.

18. Émile VUILLERMOZ, «Chants magiques», *Le Temps* (abril 1921), citat per Clara JANÉS a *La vida callada de Federico Mompou*, 2012, p. 116-117.

19. Arcadi VOLODOS, «Introducción», a Adolf PLA I GARRIGÓS, *Mompou: El eterno recomen-zar*, 2018, p. 15-16.

20. Vladimir JANKÉLEVITCH, *La musique et l'ineffable*, París, Seuil, 1983, p. 168.

21. Antonio IGLESIAS, *Frederic Mompou (la seva obra per a piano)*, Barcelona, Fundació Güell, 1976, p. 301-303.

Resulta força difícil de traduir i expressar el vertader sentit de la *Música callada* en una altra llengua que no sigui l'espanyola. El gran poeta i místic sant Joan de la Creu canta en una de les seves belles poesies: «la Música Callada, la Soledad Sonora» cercant expressar així la idea d'una música que seria la mateixa veu del silenci. La música que guarda per a si mateixa la seva veu «callada», és a dir, «que calla» mentre la soledat es fa música.²²

La vivència mística de la «música callada» que Mompou tractava d'assolir a través del so, sant Joan de la Creu la cantava per mitjà de la seva obra poètica. Els versos «la música callada, la soledad sonora» pertanyen al seu *Cántico espiritual*, un diàleg amorós entre l'ànima, l'esposa, i el seu Senyor, l'Espòs, que el mateix sant va preludiar apel·lant a la incapacitat de la paraula per a pronunciar els inefables «dichos de amor» —podríem afegir— de «la veu del silenci». Heus ací el seu comentari:

[...] sería ignorancia pensar que los dichos de amor en inteligencia mística (cuales son los de las presentes canciones) con alguna manera de palabras se puedan bien explicar; porque el Espíritu del Señor que «ayuda nuestra flaqueza», como dice San Pablo, morando en nosotros, «pide por nosotros con gemidos inefables» lo que nosotros no podemos bien entender ni comprender para lo manifestar. Porque ¿quién podrá escribir lo que a las almas amorosas, donde él mora, hace entender? Y ¿quién podrá manifestar con palabras lo que las hace sentir? Y ¿quién, finalmente, lo que las hace desear? Ciertamente, nadie lo puede; cierto, ni ellas mismas por quien pasa lo pueden. Que ésta es la causa por que con figuras, comparaciones y semejanzas antes rebosan algo de lo que sienten, y de la abundancia del espíritu vierten secretos misterios [...].²³

És, però, en les estrofes 13-14 en què el poeta posa en els llavis de l'esposa els cèlebres versos:

Mi Amado, las montañas,
 los valles solitarios nemorosos, [plens de boscos]
 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.²⁴

22. Frederic MOMPou, *Música callada: Premier cahier pour piano*, París, Salabert, 1959.

23. San Juan de la Cruz: *Cántico espiritual y poesía completa*, edició a cura de Paola Elia i María Jesús Mancho, estudi preliminar de Domingo Ynduráin, Barcelona, Crítica, 2002, p. XXXIV-XXXVI.

24. San Juan de la Cruz: *Cántico espiritual y poesía completa*, 2002, p. 19-20.

Quan el mateix poeta comenta aquests versos fa l'advertiment,

[...] para más inteligencia de ellas y de las que después se siguen, que en este vuelo espiritual que acabamos de decir, se denota un alto estado y unión de amor, en que después de mucho ejercicio espiritual suele Dios poner al alma, al cual llaman desposorio espiritual con el Verbo, Hijo de Dios [...] es de notar que en estas dos canciones se contiene lo más que Dios suele comunicar a este tiempo a un alma.²⁵

En els deu versos d'aquestes dues estrofes el poeta dibuixa quatre imatges sonores: «los ríos sonorosos», «el silbo de los aires amorosos», «la música callada» i «la soledad sonora». L'ànima —l'esposa— se sent inundada per la veu espiritual de l'Espòs, una veu que «priva de toda otra voz» amb un so que «excede todos los sonidos del mundo»,²⁶ per mitjà d'«el divino silbo que entra por el oído del alma»,²⁷ per comunicar-li «revelaciones o visiones puramente espirituales, que solamente se dan al alma, sin servicio y ayuda de los sentidos; y así, es muy alto y cierto esto que se dice comunicar Dios por el oído».²⁸

L'ànima diu que el seu Amat és «la música callada, la soledad sonora»²⁹ per significar que aquesta «música callada»:

[25] [...] es inteligencia sosegada y quieta, sin ruido de voces, y así se goza en ella la suavidad de la música y la quietud del silencio. Y así, dice que su Amado es esta «música callada», porque en Él se conoce y gusta esta armonía de música espiritual. Y no sólo eso, sino que también es «la soledad sonora». [26] Lo cual es casi lo mismo que «la música callada», porque, aunque aquella música es callada cuanto a los sentidos y potencias naturales, es soledad muy sonora para las potencias espirituales; porque, estando ellas solas y vacías de todas las formas y aprehensiones naturales, pueden recibir bien el sonido espiritual sonorosisimamente en el espíritu de la excelencia de Dios en sí y en sus criaturas [...]. Y por cuanto el alma recibe esta sonora música no sin soledad y ajenación de todas las cosas exteriores, la llama la «música callada y la soledad sonora», la cual dice que es su Amado.³⁰

En relació amb aquestes paraules del poeta resulta d'interès observar la relació íntima que es produeix entre l'inici de la primera peça que obre el primer quadern per a piano de la *Música callada* i el *Cantar del alma* per a soprano, cor i orgue, o piano, que Mompou compongué sobre la poesia «Que bien sé yo la fonte» del mateix sant Joan de la Creu. Aquesta relació no es dona només pel fet que Mompou escrivís ambdues obres el 1951, sinó pels efectes musicals de la trobada

25. *San Juan de la Cruz: Cántico espiritual y poesía completa*, 2002, 1, p. 91-92.

26. *San Juan de la Cruz: Cántico espiritual y poesía completa*, 2002, 9, p. 95-96.

27. *San Juan de la Cruz: Cántico espiritual y poesía completa*, 2002, 15, p. 99.

28. *San Juan de la Cruz: Cántico espiritual y poesía completa*, 2002, 15, p. 99.

29. El poeta se serveix d'un oxímoron per juxtaposar conceptes de significat oposat: «música sonora» i «soledad callada».

30. *San Juan de la Cruz: Cántico espiritual y poesía completa*, 25-26, 2002, p. 104-106.

entre el compositor i l'obra poètica del sant que les van impregnar i es van traduir tant en l'una com en l'altra.³¹

En el *Cantar del alma* Mompou se serveix d'un *tempo* «lento-placido» amb un llenguatge que es podria qualificar de meditatiu, per reservar el cant del text a una línia melòdica nua, sense acompanyament, i en un estil quasi recitatiu que ell mateix qualificà «dans le style grégorien», el disseny del qual, amb una semblant i austera sobrietat quasi litúrgica, sembla prolongar-se en l'«Angelico» que obre la *Música callada*.

Amb l'«Angelico» Mompou iniciava la col·lecció de les vint-i-vuit peces que acabarien transformant-se en la *Música callada*, la composició de la qual culminaria el 1967. Inspirat en el text de sant Joan de la Creu, Mompou va buscar la manera d'evocar «la veu del silenci» per mitjà del so d'una música que, en paraules seves:

[...] no té aire ni llum. És un feble batec del cor [...] [que] té la missió de penetrar en les pregones profunditats de la nostra ànima i en les regions més secretes del nostre esperit. Aquesta música és callada perquè la seva audició és interna. Contenció i reserva. La seva emoció és secreta i només pren forma sonora en les seves resonàncies sota la gran i freda volta de la nostra soledat. «La música callada, la soledad sonora» presentides per sant Joan de la Creu trobaran en aquestes pàgines un anhel de realitat.³²

Sota la soledat d'aquestes paraules de Mompou llegim en el batec de la ressonància el secret que dona forma al so de la *Música callada*, essent la ressonància, tal com apunta Adolf Pla, el «punt de transformació del so en silenci i del silenci en so, com s'esdevé amb les campanes quan les escoltem des de lluny».³³ La ressonància actua com un punt de connexió entre el so i el no-res del silenci, del qual brolla la vibració, essent el silenci un espai buit de so i, alhora, ple d'una sonoritat que encara no s'ha manifestat.

«La veu del silenci» s'expandeix per ressonància com un cant que amplifica el dring de l'inefable i fa reverberar els paisatges inèdits del món interior de l'ànima, fins arribar a «mobilitzar» —d'acord amb la segona accepció agustiniana de la definició de música com a *scientia bene movendi*—³⁴ el nucli ontològic de l'ésser, el seu harmònic fonamental amb totes les seves octaves.

La *Música callada* sembla cantar la «ipseïtat espiritual»³⁵ de l'ànima en la seva llengua original, la llengua del silenci,³⁶ perquè, com li fa dir Pascal Quignard

31. A l'entorn de 1947, Mompou va compondre la seva *Oració mística* per a flauta i quintet de corda, que dedicà a sant Joan de la Creu.

32. Frederic MOMPOU, «Discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Jorge, 17 de mayo de 1952», a *Miscelánea: Recull musical i documentació de textos*, Barcelona, Boileau, 2012, p. 37.

33. Adolf PLA I GARRIGÓS, *Mompou: El eterno recomenzar*, p. 111.

34. Sant AGUSTÍ, *De Musica*, I, II, 2, cf. *San Agustín: Obras completas*, vol. XXXIX, Madrid, BAC, 1988, coll. «Biblioteca de Autores Cristianos», p. 73-78.

35. Vladimir JANKÉLEVITCH, «El mensaje de Mompou», 2018, p. 298-311.

36. «La llengua de l'ànima és el silenci», cf. Alain CORBIN, *Història del silenci: Del Renaixement als nostres dies*, 2019, p. 87.

a *monsieur* de Sainte-Colombe «la música és aquí només per parlar d'allò que no poden dir les paraules».³⁷

En els confins de la «frontera secreta» del silenci, la ressonància de la *Música callada*, com assenyala Adolf Pla, «ens condueix a una dimensió més espiritual que emocional»,³⁸ atès que l'ona expansiva de la reverberació emocional es propaga sota la forma d'una irradiació psicosenesimental, generada per una qualitat vibratòria que ha penetrat fins les regions més pregones de l'ésser. D'aquí que la dimensió emocional pugui actuar com una porta d'accés al desvetllament d'una dimensió de caire transpersonal i que la qualitat vibracional de la música la pugui convertir en nodridora, vertebradora i mutadora de la consciència.³⁹

Es podria considerar que si les propietats físiques de les freqüències harmòniques de la música de Mompou tenen la virtut objectiva d'obrir i d'ampliar la capacitat receptiva de l'orella externa és, precisament, perquè també posseeixen la puixança subtil d'obrir les portes a una percepció interior.

A través de la qualitat física de les seves ressonàncies i de llur mediació harmònica, és a dir, el seu «valor qualitatiu de projecció ressonant [...] que és la seva relació intervàlica»,⁴⁰ la vestidura acústica del llenguatge de Mompou s'enlaira des de la física per anar, més enllà de la física, cap a la dimensió metafísica d'un silenci —indicible i primordial— que mena a la progressiva obertura de les «orelles de l'ànima» de la qual parlava sant Joan de la Creu.

La «veu del silenci» pronuncia instants de presència ontològica des de la nostra conjugació en el temps de l'esdevenir per «solidificar el temps en eternitat», com diu Claudel,⁴¹ i establir-nos en la presència del diví, descrita per Cattiaux com «l'actualitat de l'eternitat».⁴²

37. Pascal QUIGNARD, *Tots els matins del món*, Barcelona, Columna, 1992, p. 99. Vegeu, al respecte, Nadia JAMAL, «La quête de ce qu'on a perdu dans *La leçon de musique* et *Tous les matins du monde* de Pascal Quignard», a Françoise HANUS i Nina NAZAROVA, *Le silence en littérature: De Mauriac à Houellebecq*, París, L'Harmattan, 2013, p. 219-225.

38. Adolf PLA I GARRIGÓS, *Mompou: El eterno recomenzar*, 2018, p. 93.

39. Vegeu el nostre prefaci «¿A qui aplaudim al final d'un concert?», a Arthur M. ABELL, *Música i inspiració: Converses amb Brahms, Strauss, Puccini, Humperdinck, Bruch i Grieg*, Barcelona, Fragmenta, 2020, p. 9-26.

40. Adolf PLA I GARRIGÓS, *Mompou: El eterno recomenzar*, 2018, p. 127.

41. Paul CLAUDEL, «La perle», a *L'œil écoute*, París, Gallimard, 1946, p. 228.

42. Louis CATTIAUX, *El missatge retrobat*, Claret, 2007, llibre XIV, verset 26.