

# **LA “SUITE COMPOSTELANA” DE FEDERICO MOMPOU: UN ACERCAMIENTO A SU ESTÉTICA**

**Trabajo final de Estudios**

**Título superior de música especialidad de guitarra**

**Autora:** María de las Mercedes Sánchez-Manjavacas Cruz

**Tutor:** Pedro Mateo González Garrido

**Convocatoria:** septiembre 2021



## **Resumen**

Este trabajo nos propone un acercamiento interpretativo a la obra para guitarra sola *Suite Compostelana* de Federico Mompou a través del análisis de las diferentes facetas del compositor.

Para ello he estructurado el trabajo investigando sobre su vida familiar, situación cultural, social y musical, las diferentes etapas de su vida y los rasgos de su estética musical. Esto nos servirá para tener una amplia visión de cara a interpretar esta obra, todo ello estudiando la edición y grabación publicada en los años sesenta por el guitarrista Andrés Segovia.

Con estas fuentes podremos investigar y sacar nuestras propias conclusiones adaptadas al intérprete del S.XXI.

**Palabras clave:** análisis, guitarra, composición, estética, interpretación, investigación.

## **Abstract**

This essay proposes an interpretive approach to the work *Suite Compostelana* for solo guitar by Federico Mompou through the analysis of the different aspects of the composer.

For this purpose, I have structured the essay investigating about his family life, his cultural, social and musical situation, the different stages of his life and the features of his musical style. This will help us to have a broad vision in order to perform this work, by studying the edition and recording published in the seventies by the guitarist Andrés Segovia.

With these sources we will be able to investigate and draw our own conclusions adapted to the 21st century performer.

**Key words:** analysis, guitar, composition, style, interpretation, research.



## ÍNDICE

1 INTRODUCCIÓN .....	7
2 MOMPOU EN SU CONTEXTO .....	8
2.1 Familiar .....	8
2.2 Sociocultural .....	9
2.3 Musical .....	10
3 MOMPOU COMO MÚSICO .....	13
3.1 Biografía .....	13
3.2 Rasgos generales .....	23
3.3 Mompou como persona y su influencia en la música.....	31
4    FEDERICO MOMPOU Y LA GUITARRA.....	33
4.1 Relación de Mompou con la guitarra.....	33
4.2 Suite Compostelana .....	34
4.2.1 Contextualización .....	34
5    CONCLUSIONES .....	57
6    BIBLIOGRAFÍA .....	59
Suite Compostelana: Versión publicada por Andrés Segovia .....	60
Suite Compostelana: Manuscrito.....	60



# 1 INTRODUCCIÓN

La interpretación e investigación acerca de esta obra durante varios años en mis Enseñanzas Superiores me ha empujado a realizar este trabajo con el objetivo de ampliar mis conocimientos acerca de la obra y del compositor y crear una interpretación basada en los datos que tenemos sobre su estética.

La *Suite Compostelana* de Federico Mompou es uno de los máximos exponentes de la literatura para guitarra y su estética tan peculiar hace que sea única. Federico Mompou es uno de los grandes compositores del siglo XX en España.

Realizando este trabajo, quiero penetrar en su estética, y relacionarla con su obra para guitarra analizando, comparando ediciones e intentando llegar a una dimensión más profunda del propio compositor.

Sobre este compositor, no existe una gran cantidad de información si lo comparamos con otros compositores de la misma época. Actualmente existen algunos libros biográficos sobre vida de Mompou, como los de Clara Janés. También hay dos documentales en los que aparece el propio Mompou hablando de su vida y carrera y algunos documentos de la fundación Juan March como programas de concierto, conteniendo textos de Gerardo Diego, que nos dan información sobre el compositor.

Existen una gran cantidad de intérpretes de su música para piano, aunque no muchos de su música para guitarra. De la *Suite Compostelana* existen varias grabaciones históricas, como la de Andrés Segovia que analizaremos en este trabajo y algunas modernas que me han servido de referencia, tenemos la de Àlex Garrobé.

He realizado este trabajo porque a pesar de que hay bastante bibliografía de su obra, no he encontrado nada que trate sobre esta pieza de guitarra concretamente y lo asocie a su estética, así como relacionándolo con su vida y persona. Tampoco existe ningún estudio que cree una interpretación en base a un criterio estético adecuado a lo anteriormente mencionado. El aporte que voy a realizar en con este trabajo va más allá de un simple análisis estructural, motivico, melódico o armónico. Consiste en un análisis interpretativo

que propone digitaciones y criterios de interpretación basados en la información que tenemos del compositor.

## 2 MOMPOU EN SU CONTEXTO

Antes de conocer la biografía y entrar en el análisis de su estética y más concretamente su obra para guitarra debemos conocer bajo qué condiciones se desarrolló la carrera artística de Federico, ya que esto repercute en su música. Como él mencionaba en el cuestionario Proust en su etapa de mayor actividad musical:

*“-Estado actual de su espíritu*

*+ Sensible al recuerdo de todas las imágenes de mi pasado”<sup>1</sup>*

Con más razón, esta visión propia nos obliga a investigar sobre el contexto de Mompou, ya que como él mismo decía en la cita anterior, era una persona la cual su música estaba muy ligada a sus vivencias, por eso en muchas de sus piezas podemos escuchar ciertos recuerdos de su infancia o de su estado sentimental.

### 2.1 Familiar

Un elemento crucial en la infancia de Mompou, fueron las campanas, debido a su familia materna. Estas estarán presentes en toda su obra, de manera voluntaria o muchas veces de forma subliminal.

A mediados del siglo XIX, sus abuelos maternos iniciaron una empresa de fundición de Campanas en Tarbes, y más tarde fundaron una sucursal en Barcelona. La situación económica de esta familia era muy próspera, ya que el negocio producía un gran capital. Años después, Josefina, la madre de Federico Mompou, afirmó a sus padres que se quitaría la vida si no le dejaban casarse con Federico Mompou Montmany.

Por otra parte, el padre de Mompou gozaba de una buena situación social, los

---

<sup>1</sup> PREVEL, Roger. *La música y Federico Mompou*, Barcelona. Plaza y Janés, 1981, p.23

Mompou eran dueños de tierras muy ricas en avellanos, almendros e higueras. Él era hijo único y tuvo la oportunidad de poder estudiar. Estudió para ser abogado, aunque su padre quería que estudiara medicina, así que lo hizo a escondidas. Fue a Barcelona para encontrar oportunidades laborales y por tanto estuvo muy separado de su familia, esta independencia aumentó cuando se casó con Josefina.

En 1888 nace José Mompou, y en la familia de los Dencausse nace Modesta, esto hace que ambas familias tengan un gran lazo de unión. El 16 de abril de 1893, nace Federico Mompou.

El padre le dio a Federico una gran libertad para estudiar lo que le apasionaba, ya que él sufrió la presión de tener un padre que le obligó a estudiar algo que no quería.

## **2.2 Sociocultural**

La figura del artista está muy influenciada por la situación social y económica de su familia, pero esto es solo una pequeña parte. Es muy importante conocer la influencia de la ciudad en la que vivió, con su clima social, cultural y económico.

En Barcelona, a principios del s.XX, el comercio y la industria textil estaban en su máximo desarrollo, lo cual era un gran sustento económico para esta sociedad y esto permitía un floreciente desarrollo para la cultura.

En la poesía, destacó Verdaguier, un sacerdote y poeta catalán, el cual era místico y con gran expresión y siempre su poesía estuvo impregnada de los paisajes de Cataluña, al igual que el propio Mompou con sus canciones y danzas, que recapitula elementos del folklore y cultura catalana. También existió Joan Maragall, importante poeta, aunque este tenía un estilo algo diferente, volviendo a los orígenes del Romanticismo como Goethe, vibrando intensamente ante los sentimientos humanos, como Mompou realizaba en su Música Callada.

Mompou afirmaba en una entrevista de RTVE que le encantaba la soledad de las grandes ciudades, y estas estaban caracterizadas por la arquitectura “noucentista”, el Modernismo destaca en Barcelona y en las grandes ciudades. Como máximo exponente tenemos a Gaudí, con la Sagrada Familia.

La pintura estuvo dominada por los “paisajistas”, haciendo referencia al Realismo, Postimpresionismo y fauvismo. Por supuesto Pablo Picasso y Salvador Dalí estuvieron viviendo en Barcelona como grandes exponentes. Es muy necesario mencionar a José Mompou, hermano de Federico que destacaba por sus pinturas sobrias pero a la misma vez de una gran densidad, guardando una gran similitud que la música del compositor, Mompou tiene una obra titulada “Paisajes”, esto guarda una gran relación con la pintura que destacaba en esta época, la mencionada pintura paisajista.

Para terminar de completar la parte artística, es necesario mencionar que hubo un tiempo de agitación en Cataluña a nivel social y político. Empiezan a aparecer aspiraciones a la autonomía. Se desarrolló la “Semana Trágica” de 1909, que desencadenó acontecimientos violentos en el gobierno de Antonio Maura que envió personas de clase obrera a Marruecos para proteger los territorios españoles. Se realizaron numerosas huelgas generales contra esto.

Los años de la juventud de Mompou fueron convulsos y esto repercutió directamente a su vida.

## **2.3 Musical**

Es muy importante conocer cuál era la situación de la música cuando Federico Mompou descubrió el piano para poder entender su faceta compositiva.

En el siglo XX, Wagner fue uno de los compositores más grandiosos, su música estuvo extendida por toda Europa, sus óperas llegaban a los grandes teatros.

*“La ópera era la expresión más elevada del arte musical y hacia ella se dirigían sus esfuerzos. Ningún otro género permitía con más facilidad el empleo de la melodía infinita y del cromatismo intenso cuyo paroxismo se resolvía, en algunas ocasiones, en disolución tonal, como si quisiera subrayar el aniquilamiento del hombre ante el arte redentor, único merecedor de la eternidad en un mundo cuyo solo objetivo era el eterno devenir (siempre y cuando, claro está, no apareciera el Héroe, saludado con un estruendo de trompeta que se prolongaba con la*

*intervención de los coros proclamando hasta el infinito la hegemonía del Superhombre).’’<sup>2</sup>*

Como explica Roger Plevel, es interesante estudiar a aquellos músicos que se han revelado contra la tendencia wagneriana y postwagneriana. El principal oponente a Wagner es Brahms, ya que su tendencia es mucho más intimista sin mayor pretensión, no escribió ninguna ópera, a diferencia de Malher, Wagner, Strauss. Esto nos recuerda bastante a la estética de Mompou, la cual era muy diferentes a estas grandes construcciones orquestales.

Otro autor muy importante de la época fue Cesar Franck, el cual se dedicó a la música pura. Esta música no era tan valorada en el siglo XX y por tanto fue considerado un simple organista sin mayor relevancia, a pesar de tener un gran catálogo de obras. Gracias a sus discípulos, su música empezó a tener relevancia en la generación siguiente de compositores. Su música tenía un gran misticismo a la vez que una gran construcción contrapuntística, como podemos escuchar en su sonata para piano y violín. Esta estética tan íntima y pura pudo ser una influencia y ejemplo para Mompou.

Considero muy importante mencionar cuáles fueron las composiciones pianísticas de la época, que influyeron directamente sobre la música de Mompou. La escuela rusa estaba en auge por entonces. Esta escuela comenzó a mostrar los nacionalismos musicales, ya que hasta 1850 en Europa, solo se conocía dos tendencias: germánica con J.S Bach e italiana con el Bel Canto.

Los nacionalismos musicales tienen diferentes fases: Utilizar el folklore mejorando poco a poco la estructura musical, compositores reseñables utilizando el material popular, desarrollo del folklore y por último abandono de este, aunque esta desaparición no implica que la esencia popular no resida en las obras. Un ejemplo muy claro es Stravinsky, a pesar de no utilizar melodías populares, siempre podemos percibir esa atmósfera rusa. Esta información es relevante de cara a Mompou, ya que en toda su música está muy presente el folklore catalán.

---

<sup>2</sup> PREVL, Roger. *La musica y Federico Mompou* P.36

Otro compositor muy importante para Federico Mompou fue Scriabin, el cual tenía una personalidad muy compleja. La música de este compositor impresionó a Mompou cuando era joven, debido a la exploración de sonoridades tan místicas que tenía este. Debemos también saber que el origen de su música se encuentra en Chopin, al igual que el de Mompou.

La Barcelona del siglo XX, estaba repleta de wagnerismo. No hay que olvidar que la proximidad de esta ciudad con Francia, hizo que también se le diera importancia a la música francesa. Es muy importante citar a Saint-Saëns, que estuvo viviendo un tiempo en España y pasó el final de su vida en las Islas Canarias.

El compositor de la época que posiblemente influyó más a Mompou fue Gabriel Fauré, el cual le hizo conocer su faceta creadora. Fauré escribió mucha música para canto y piano y Mompou tomó este mismo camino, heredando características como elegir la melodía como medio de expresión y sutileza. Mompou y Fauré también tienen en común que no pretenden tener éxito con su música y todo lo relacionado con la fama les produce una indiferencia total.

Como dijo Roger Plevel, podemos escuchar que Claude Debussy es más innovador que Gabriel Fauré, imponiendo un mundo de colores y sensaciones. Esto nos lleva a preguntarnos si realmente Debussy es un impresionista, el Impresionismo en pintura están basados en cuando observan un color, un instante una visión o un reflejo.

En cambio, Debussy tiene un gran dinamismo, pero, por otra parte, dentro de este gran mundo de sensaciones existe una unidad musical en base a una impresión, como escuchamos en sus “Estampes e Images” entonces por esta parte le podemos considerar impresionista, al igual que ocurre con Federico Mompou.

Es necesario citar a Maurice Ravel, ya que Mompou lo conoció perfectamente. En cuanto a época y estilo, es parecido a Debussy, pero la intención de su música es muy diferente. Los ritmos de Ravel están llenos de energía, claridad y decisión. Debussy es mucho más suave, por el uso que tiene de la armonía (novena y undécima de dominante). Maurice Ravel es mucho más nítido y preciso y además al igual que Saint Saëns tenía gusto

por lo clásico, como escuchamos en su *Sonatine*. Aunque comparándolo con Fauré, no tiene la misma naturalidad, es mucho más cartesiano.

También tuvo una gran labor como orquestador, como podemos escuchar en sus conciertos para piano y *Daphnis et Cloé*. Pero volviendo a su obra pianística existen obras de un gran dinamismo, intensidad y belleza como son *Gaspar de la Nuit* y *Ma mère l'Oye*.

Todos estos grandes compositores, quedaron impregnados en la música de Federico Mompou.

## **3 MOMPOU COMO MÚSICO**

### **3.1 Biografía**

#### Primera etapa

Federico Mompou i Dencausse nació el 16 de abril de 1893 en Barcelona, en el barrio del Paral·lel.

En el año 1907 ingresó en el Colegio de los Hermanos de la Doctrina Cristiana, tras finalizar la formación en las Escuelas Francesas de Barcelona, aquí transcurrió su infancia. Era un niño muy feliz y pasó mucho tiempo con su familia, empleó parte de su tiempo con su abuelo materno, que se dedicaba a la fundición de campanas, él estaba fascinado por esto, lo cual más tarde influyó en su música. Mompou siempre ayudaba a su abuelo a comprobar si la nota que la campana emitía era la misma que había pedido el cliente, la cual era una tarea muy compleja.

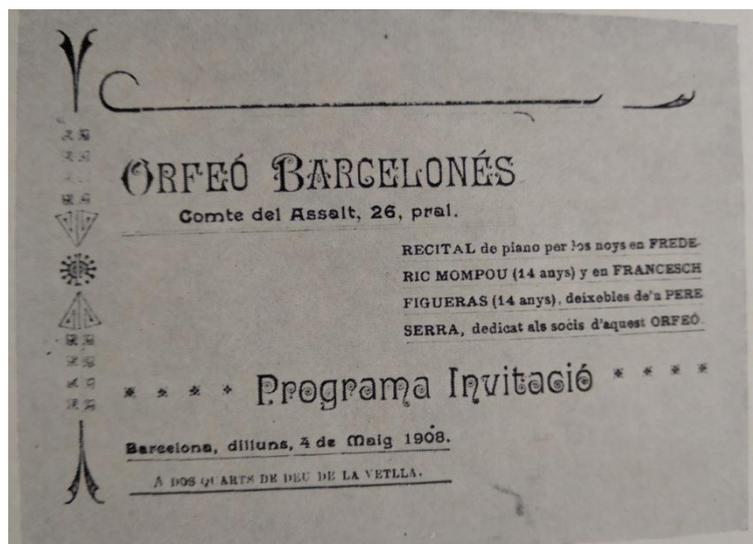
Por parte materna, pasaba algunos veranos con la familia Dencausse, en la montaña del Putxet (Sant Gervasi), aquí compartía muchas experiencias con otros niños y observó las primeras clases de piano recibidas por su hermano José, el cual más tarde se convertiría en un importante pintor. Cuando los niños se iban a jugar después de las clases, Federico recordaba los sonidos del piano y los encontraba de forma intuitiva.

En esta casa, Federico empezó a recibir sus primeras clases de piano, con Pere Serra, director del Orfeo barcelonés, que también pasaba los veranos en este barrio. Más tarde, accedió al Conservatorio del Liceo donde claramente empezó a despuntar.

Mompou nunca quiso abandonar su niñez y sentía una gran pena por ello. El mismo decía: “...de mi infancia recuerdo la pena que sentía por el hecho de tener que salir de ella y entrar de lleno en la vida, con miedo al futuro”<sup>3</sup>

Los resultados académicos de Mompou no eran muy elevados, ya que lo que aprendía en la escuela se alejaba mucho de todo aquello que le interesaba, que era el piano. Este instrumento llenaba por completo su vida. Sus padres no estaban decepcionados con sus calificaciones en la escuela y aceptaban, por la forma de ser del compositor que la educación musical sería la más adecuada para su hijo, algo que no era común en la época, respetar lo que los hijos deseaban hacer.

El 4 de mayo de 1908, Federico realizó su primer recital en público, en el Orfeón Barcelonés, compartiendo escenario con Francesc Figueras, otro estudiante de Pere Serra. Como podemos observar, el programa que Mompou interpreta está muy acorde con su futura sensibilidad musical.



Portada del programa de su primer concierto

<sup>3</sup> FONS MOMPOU/*Biblioteca de Catalunya*. <http://fredericmompou.es> “De la meva infantesa recordo la pena que sentia vers el fet de sortir de la i entrar de ple en la vida, amb por al futur”

PROGRAMA	
<b>Primera part</b>	
Sonata en La major. . . . .	MOZART
<i>Tema y sis variacions. — Minuet. — Allegret (Marxa turca).</i>	
Per en Mompou	
<b>Segona part</b>	
Escenas de noys (2-5-6-7) . . . . .	SCHUMANN
Mormulls del vent ( <i>Estudi</i> ). . . . .	SAUER
Polonesa en Do sostingut menor. . . . .	CHOPIN
Tarantela . . . . .	CHOPIN
Per en Figueras.	

Programa del primer concert

<b>Tercera part</b>	
Primavera. . . . .	GRIEG
La casseria. . . . .	MENDELSSOHN
Imprompto en La. . . . .	SCHUBERT
Per en Mompou.	
Preludi en Re <sup>b</sup> major. . . . .	CHOPIN
Per en Figueras.	
Capritxo brillant. . . . .	MENDELSSOHN
A dos pianos per en Figueras y en Mompou.	
©	

Segunda parte del programa

Algo revelador para su carrera fue que en el año 1909 asistió a un concierto de Gabriel Fauré y Marguerite Long en la Sala Mozart de Barcelona y esto fue algo crucial para su carrera, ya que quedó impregnado por su sensibilidad. Junto a su compañero de estudios Figueras, llegaron tarde al concierto y escucharon el recital detrás de la puerta.

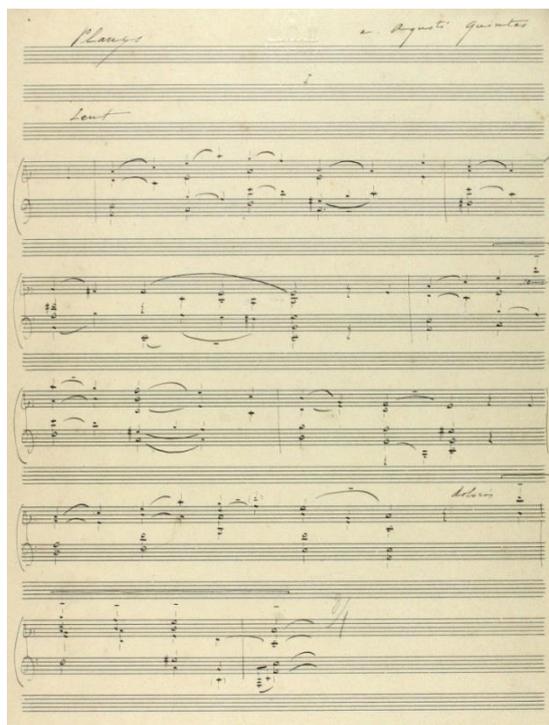
La obra que realmente impactó a Mompou fue el *Quinteto op. 89 para cuerdas y piano*, esto despertó en él la vocación creadora, inspirando a Mompou en ese mundo tan íntimo y onírico. Justo al día siguiente de este concierto empezó a escribir música.

Lo que le llamaba la atención de Fauré es que este se había nutrido de otros compositores y había llegado a un estilo propio. Esto fue una gran inspiración para él, que siguió el mismo camino.

En 1910 creó el *acorde metálico*, el cuál descubrió experimentando efectos armónicos, que le vinieron por la inspiración del concierto de Fauré, el acorde metálico que más tarde veremos en su estética, estará presente en toda su música.

### Segunda etapa

En el año 1911 muestra su primera composición, llamada *Plany*, formando parte de un ciclo llamado *Impresiones íntimas*.



Primera obra, *Plany*

En 1911, ya que la situación familiar de Federico era buena, decidió ir a estudiar a

París, con una carta de recomendación de Enrique Granados destinada a Philipp, Diemer y Fauré, llegó a París para mejorar como pianista, aunque él rechazaba un poco la sacrificada carrera concertística.

La edad límite para entrar al conservatorio de París era de 18 años, y Mompou había sobrepasado esta edad, entonces decidió tener una entrevista con Fauré para entregarle la carta de recomendación. Cuando estaba a punto de entregársela, a causa de su timidez, decidió marcharse, por tanto, no pudo conocer a Gabriel Fauré.

Federico Mompou, ante esta situación, decidió buscar un profesor particular de piano y de armonía. Como pianista conoció a Derdinand Motte-Lacroix, alumno de Isidor Philipp.

Como profesor de armonía y composición conoció a Marcel Samuel Rosseau, aunque él nunca llegó a sentirse bien con esta forma tan cartesiana de tratar la música, siempre pensó que existían demasiadas limitaciones, y esto minaba su creatividad. Primaba lo intelectual antes que encontrar la sonoridad.

Mompou seguía viviendo en París y se nutría de su cultura, tenía muchas salidas con amigos en relación con la música y arte en general. Esto hacía que sintiera que no estaba aprovechando el tiempo en Francia y en 1913 decidió volver a Barcelona para seguir trabajando. La razón laboral y creativa no fue la única, la Primera Guerra mundial fue otra razón, pues en torno a 1914 empezó a hacerse notoria en Francia, esto hizo que Mompou precipitara su vuelta a Barcelona.

En 1914 también conoce al compositor de la Garriga (Provincia de Barcelona) Manuel Blancafort, ya que el padre de Blancafort tenía un balneario y les ofreció compartir una habitación. Ambos intercambiaron muchos puntos de vista acerca de temas musicales, filosóficos o existenciales.

En esta época compone *Pessebres*, en concreto la obra *Ermita*, que evoca esa soledad tan característica de Mompou fusionada con esos sonidos de campanas tan lejanos. En esta obra podemos empezar a ver cuál será el Mompou que se desarrollará en los años siguientes, en obras más grandes como los cuadernos de *Música Callada*.

hermano de Mompou, José, creó un dibujo para ilustrar esta pieza que más tarde se convertiría en un símbolo de Mompou, consiste en una ermita con dos cipreses a los

lados.

Dada su buena relación con el compositor Manuel Blancafort, en 1915 compusieron una obra en conjunto para voz y piano, la música era de Mompou y la letra de Blancafort. La creación se llamaba *L' hora grisa*

*Tot dorm en l' hora grisa... els  
arbres les muntanyes... els  
ocells... el vent! Solament el fum  
fa son camí lentament Amunt...  
amunt... com l' oració.*

*Més tard, quan el cel s'apagui  
sortirà una estrelleta d' or.*

*Tot dorm a l' hora grisa... els  
arbres, les muntanyes... els  
ocells... el vent!<sup>4</sup>*

*En su traducción al castellano sería:*

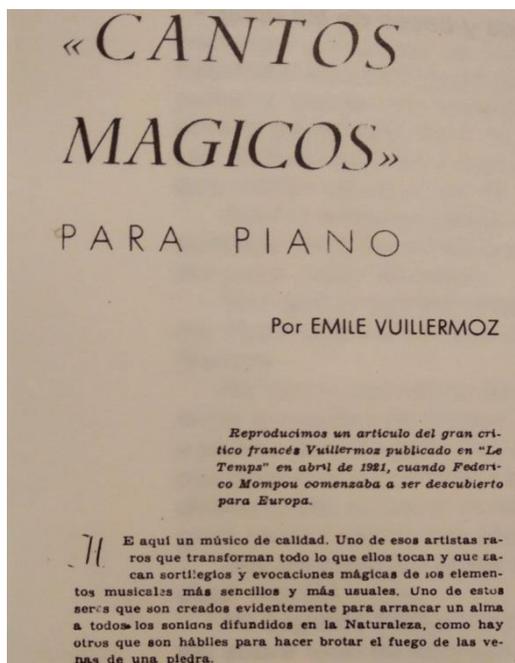
---

<sup>4</sup> FONS MOMPOU/Biblioteca de Catalunya. <http://www.fredericmompou.es>  
<http://fredericmompou.es>

*Todo duerme en la hora gris... los árboles / las montañas... los pájaros...  
¡el viento! / Solamente el humo hace su camino lentamente / Arriba...  
arriba... como la oración. / Más tarde, cuando el cielo se apague saldrá /  
una estrellita de oro. /*

*Todo duerme en la hora gris... los árboles / las montañas... los pájaros...  
¡el viento!]*

El 15 de abril de 1921, el pianista Motte-Lacroix estrenó algunas obras de Mompou en la Sala Erard de París. Las obras fueron *Cants màgics*, *Quatre cançons catalanes* y *Scènes d'efants*, fue un gran éxito y la crítica francesa lo reconoció en "Le Temps", quizás uno de los periódicos más importantes de Francia, esto hizo que su carrera se elevara y cambiara por completo.



*Crítica de "Cantos Mágicos"*

En España también tuvo repercusión este hecho, en Diario Gráfico o La Vanguardia. Adolfo Salazar escribió una crítica que apoyó bastante a Mompou.

En esta misma época compone Tres variaciones y termina la primera Canción y danza. Las canciones y danza surgen de realizar armonizaciones de canciones populares

catalanas.

En el año 1922, Motte-Lacroix y Eduard Toldrà interpretan obras de Mompou en el Palau de la Música Catalana, pero no tuvo una gran acogida, el público se mostró bastante frío e indiferente.

En 1923, se estableció en París y allí pudo vivir con buena calidad debido al éxito de su labor compositiva. Las críticas periodísticas le dieron un gran prestigio y empezó a relacionarse con la alta sociedad. Esto le permitió dar a conocer aún más su labor compositiva. Aparte de los ambientes sociales que no tenían nada que ver con la música, en el ámbito musical estuvo en reuniones con gente como Poulenc, Milhaud, Villa-Lobos, Prokofiev, Bartok o el mismísimo Falla. También con importantes editoriales como Max Eschig.

A pesar de esto, Federico Mompou decidió apartarse un poco de esta vida tan movida, ya que lo que realmente nutría su labor compositiva era el camino solitario e íntimo. En este mismo año compuso los dos primeros números de *Dialogues*.

En 1924 ocurrió algo importante para Federico: El gran pianista Arthur Rubinstein interpretó su primera canción y danza en concierto.

En 1925 y 1926 amplió su repertorio de voz y piano, usando como letras sus propios poemas como por ejemplo *Quatre melodies*. También compuso *Comptines*, que eran canciones infantiles que quizás había escuchado en su infancia.

Quizás por la influencia chopiniana que tuvo en su infancia, en 1927 empezó a componer sus preludios para piano, los cuales tienen una gran complejidad armónica, estos los compuso.

En 1927 empezó a tener algo de desmotivación con el piano y la composición en general, empezó a escribir un cuarteto de cuerda que finalmente resultó ser una obra para violín y piano.

Sabemos que Mompou estaba en una mala época porque escribía cartas a su buen amigo Blancafort confesándole que empezaba a sentir que había perdido el camino y no conseguía expresarse como realmente él deseaba. Este periodo de dudas se extendió por una larga temporada que estuvo sin componer tras terminar de componer sus preludios en 1930, este silencio compositivo estuvo extendido hasta 1941 que fue cuando volvió a

Barcelona. Solo compuso *Souvenirs de l'Exposition* y algunos apuntes de lo que serían las *Variaciones sobre un tema de Chopin*. Quizás una de las causas que le hicieron parar su periodo compositivo fueron las situaciones políticas y sociales que se vivieron en España como la Segunda República, la Guerra Civil y la posguerra. Una causa que conocemos segura sobre su crisis fue la aparición de la música más intelectual como la de Stravinsky, Schonberg y la Escuela de Viena, ya que él caminaba en una dirección completamente opuesta.

*“Estoy desesperado, pienso que estamos en una época demasiado interesante para hacer música. Todos discuten, todos se llevan las manos a la cabeza. Yo estoy mejor en un balconcito sobre la humanidad que sentado al piano. Siento demasiados gritos en la calle que ya no son precisamente escenas de niños”*<sup>5</sup>

En 1931 empieza a formar parte del grupo de “Compositors Independients de Catalunya”, y dentro de este le llamaban el poeta del piano.

En 1935 muere su padre y vuelve a Barcelona un tiempo para acompañar a su madre y en 1938 compone los primeros fragmentos de sus *Variaciones sobre un tema de Chopin*.

Sin duda esta no fue una época muy próspera en lo compositivo para Mompou, y tampoco estuvo acompañado de un periodo político de paz.

### Tercera etapa

En 1941, debido a la invasión alemana en Francia por parte de la Segunda Guerra Mundial volvió a Barcelona definitivamente en septiembre de este año. Aquí conoció a la que años más tarde sería su esposa Carmen Bravo. Mompou fue invitado como jurado a un concurso de piano en el Teatro Coliseum, celebrado el 29 de octubre. Carmen Bravo interpretó el concierto de Schumann, pero no logró el premio, esa misma noche se encontró a Mompou en el Palau de la Música y felicitó a Carmen por su sensibilidad. Se casaron en 1957 después de un noviazgo con muchas interrupciones por parte de Mompou. Ambos tenían un carácter muy diferente, ella era enérgica y con mucha

---

<sup>5</sup> Janés, Clara. *Vida, textos y obra*, 1975. Carta de Mompou a Blancafort, Federico Mompou

vitalidad, Federico era tranquilo e introvertido..

Tras conocerla empezó a componer de nuevo, lo cual podemos considerarlo una nueva etapa en su vida compositiva. La primera obra que compuso fue *La Font i la campana*, la cual fue dedicada a Carmen Bravo, recuperando su interés en la composición.



*La fuente y la campana*

Entre 1942 y 1943 empezó a componer *Combat del somni*, retomó las *Cançons y danses*, amplió las *Comptines* y finaliza el *Cantar del alma*, donde usa los textos de San Juan de la Cruz. En 1945 le dan el Premio nacional de la Música.

En 1951 sucede algo muy importante y es que empieza a componer los cuatro cuadernos de *Música Callada*, lo cual es una representación de lo que será su música y su estética. Según él era la obra que más encajaba a su verdadero estilo y a su máxima expresión como humano en la música.

En 1953 muere su madre y termina *Dos Cantigas de Alfonso X el Sabio* para coro, las cuales más tarde arreglará para guitarra.

En 1955 se estrenó el ballet *House of birds*, con fragmentos musicales de Mompou orquestados por John Lanchbery y en 1956 se estrenó el ballet *Perimplinada* con música originalmente compuesta por el propio Federico Mompou con la colaboración de Xavier Montsalvatge.

Meses más tarde más tarde termina las famosas *Variaciones sobre un tema de Chopin* y realiza un arreglo orquestal.

En 1958 empezó a ser profesor en la primera edición en los cursos de “Música en Compostela”. Aquí fue donde se inspiró para componer la *Suite Compostelana* dedicada a Andrés Segovia para guitarra que analizaremos en este trabajo. A estos cursos asistían como profesores Alicia de Larrocha, Conchita Badía, entre otros.

Mompou nunca se había dedicado profesionalmente a la enseñanza, pero en estos cursos se respiraba un ambiente cercano y dinámico, por lo cual Mompou estaba muy a gusto enseñando en estos cursos.

En 1960 escribió Carros de Galicia y en 1962 compone la *Suite Compostelana* para guitarra, obra reveladora del repertorio. Entre 1965 y 1967 termina de escribir el tercer y cuarto cuadernos de *Música Callada*, obra cumbre de su catálogo.

En 1968 muere su hermano, el pintor Josep Mompou.

En 1970 se estrena una cantata infantil titulada *L'Ocell d'aurat*, la parte musical estuvo compuesta por Federico Mompou y en ella nos deja entrever la naturalidad, infancia y ternura que estuvo presente en toda su obra.

En 1972 compone la *Canço y dansa XIII* para guitarra, dedicada a Narciso Yepes.

Al final de su vida realizó algunos conciertos en importantes lugares y fue reconocido por el Ministerio de Cultura francés, Forum Musical de Barcelona, Ayuntamiento de Barcelona, es nombrado Académico de Honor de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid y recibe el Premio Nacional de Música. Participó como jurado en importantes concursos de piano.

Federico Mompou muere el treinta de junio de 1987, debido a una insuficiencia respiratoria.

## **3.2 Rasgos generales**

### Estética

Si algo caracterizó a Federico Mompou fue su peculiar estética que le diferenció del resto de compositores. Su estética es íntima y está ligada a su personalidad, ya que él era una persona altamente tímida e introvertida. En su obra más representativa, la

Música Callada, Mompou decía lo siguiente:

*“Esta música no tiene aire ni luz. Es un débil latir del corazón. No se le pide llegar más allá de unos milímetros en el espacio, pero sí la misión de penetrar en las grandes profundidades de nuestra alma y regiones más secretas de nuestro espíritu. Esta música es callada porque su audición es interna. Contención y reserva. Su emoción es secreta y solamente toma forma sonora en sus resonancias bajo la gran bóveda fría de nuestra soledad. Deseo que, en mi música callada, este niño recién nacido, nos aproxime a un nuevo calor de vida y a la expresión del corazón humano, siempre la misma y siempre renovando.”*<sup>6</sup>

Es fundamental empezar hablando del piano, ya que la mayoría de su música estaba compuesta y pensada para este.

En cuanto a la sonoridad, él tenía una visión muy peculiar y diferente a la de muchos pianistas. Parte de que el ataque a la tecla debe ser de cerca, como si el sonido estuviera creado desde los mismos dedos, lo cual es un concepto muy parecido al de la guitarra. En la guitarra el contacto con la cuerda es inmediato al dedo, por tanto, es muy maleable y muy natural. Él afirma que el sonido una vez producido no se cae, sino que aumenta y mantiene. Este engrandecimiento de las notas al tocarlas nos lleva a entender que la verdadera sonoridad viene cuando esta nota producida se mezcla con otra. El verdadero concepto no es tocar una nota y después otra, la búsqueda está en entremezclar los intervalos de forma bien pensada, esto produce la sonoridad tan característica de la música de Mompou. Esta fenomenología de la vibración es lo que él denomina el acorde metálico, aquel que evocaba todos sus recuerdos del choque de las campanas cuando estaba en la fábrica de su abuelo. La teoría de la sonoridad está íntimamente ligada con su teoría sobre el rubato. El hecho de entender la música como la unión de intervalos en lugar de una sucesión de notas, hace que se produzca un rubato “automático”

En sus primeras piezas, Mompou escribía demasiadas indicaciones y esto en cierta

---

<sup>6</sup> MOMPOU, Federico. *Música Callada*, prólogo. Ed.Salabert

forma aprisionaba al artista y no le dejaba ser él mismo. Acabó eliminando los compases y las anotaciones dejando las notas solas, la esencia, lo cual es muy característico de este compositor.

Aunque en algunas ocasiones escribía algunas frases inspiradoras como: “Cantad con la frescura de la hierba húmeda”.

En su última época, vuelve a indicar detalles que ayudan a la comprensión del fragmento como en su preludio para mano izquierda, que compuso estando con Miguel Llobet, aquí reclama el rubato de todas las formas posibles, ya que vemos muchísimas indicaciones acerca de este en la partitura.

**6<sup>me</sup> Prélude**  
*(pour la main gauche)*

FEDERICO MOMPOU

*Moderato - Cantabile espressivo*

*très librement*  
*rit.*  
*p*  
*molto espress.*  
*pp*  
*afora.*  
*poco accel. cresc.*

*Sexto preludio para mano izquierda sola*

Esta concepción del rubato está completamente heredada del romanticismo de Liszt. Mompou, en sus propias grabaciones interpreta su música como si se tratara de una improvisación, como una música creada en el momento.

Aunque la mayor parte de la obra de Mompou está concebida para piano, también realizó algunos trabajos orquestales.

El pianista Gonzalo Soriano le encargó un concierto para piano y orquesta y el

mismo decía lo siguiente:

*“Lo comparo con un cocido preparándose en la cocina: un día fui y le extraje la gallina, otro la carne, llegué en otra ocasión y le quité los garbanzos..., y así, poco a poco, hasta que cuando me di cuenta, solamente quedaba el agua donde todo había hervido”<sup>7</sup>*

Con esta frase que dijo el mismo compositor podemos ver que su música estaba basada en la mínima esencia, que era la necesaria para transmitir un mensaje musical, él no era muy amante de las grandes músicas orquestales. Finalmente, no tenemos constancia de que terminara de componer este concierto para piano y orquesta. Pasaron los años y Mompou seguía sin querer tener relación con la orquesta, hasta que en 1962 aceptó finalmente componer “Impropriae” para coros y orquesta, con bajo solista. Esta obra a pesar de ser orquestal, captaba muy bien la esencia intimista de Mompou. Él mismo opinaba que esta obra no destruía para nada su personalidad artística y que estaba muy satisfecho, pero seguía considerando mejor obra la “Música Callada” aunque tuviera una grandiosidad menor.

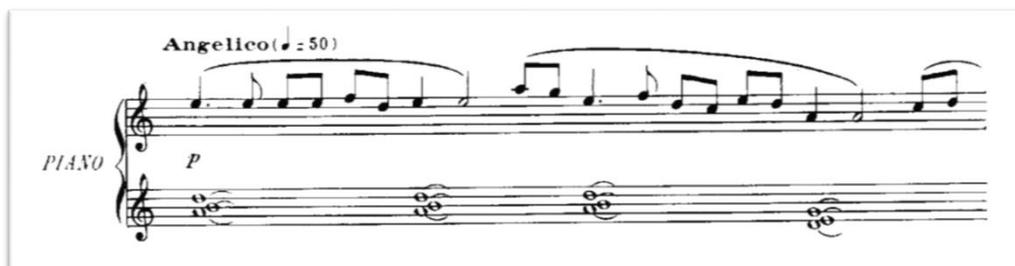
Esto nos lleva a pensar sobre la idea de composición que tiene Mompou. Hay que liberarse completamente de la idea de composición basada en una gran elaboración y desarrollo. Él utiliza los motivos como un fin en sí mismo, no como un medio para explotarlo y crear un gran desarrollo como ocurre en las grandes sinfonías de Beethoven, por ejemplo. El motivo en sí es una presencia con belleza por sí misma.

La composición debe eliminar la idea de desarrollo y evolución, renuncia a sí misma para permanecer en un estado estático. Él mismo afirmaba: “Yo no compongo, descompongo”.

Mompou creaba una narrativa distinta que no estaba basada en explotar los motivos, su música se vaciaba y tendía a ser simplista. Recurría mucho al uso del organum por quintas y cuartas, lo simple y concreto. Es un concepto muy “Renacentista”, el buscaba volver a encontrar un nuevo sentido a la música.

---

<sup>7</sup> IGLESIAS, Antonio, *Federico Mompou*, 1976, p.28



*Música Callada, I, Angelico*

En el primer número de *la Música Callada* observamos una monodía simple en un contexto resonante, concepto muy medieval.

*dolce e tranquillo* *rit...*

*atonal* *tonal* *rit...*

*p* *PPP* *p* *PPP*

*Ped.* *Ped.*

*Sonoridades complejas, desarrollo motivico simple*

En este caso utiliza una textura con diferentes sistemas sonoros y aunque en esta pieza existan sonoridades complejas, la imagen es bastante clara, no existe una sobreinformación.

Para Mompou, la música no necesita mucha información. Los motivos son simples y no están pensados para ser desarrollados, su forma de “desarrollar” los motivos es trasladándolos y mostrándolos en diferentes lugares, ya que su estética se basa en la presencia de los sonidos, estando estos presentes y dejándolos fluir, sin necesidad de que tomen una dirección.



*Suite Compostelana, prelude*

En el *Preludio de la Suite Compostelana para guitarra* podemos ver como utiliza el mismo diseño modulado a la octava baja y la repetición de semicorcheas, presentes en toda la obra, estos motivos no se van a desarrollar más, simplemente están presentes durante toda la pieza.

El silencio es un elemento importantísimo, porque este también forma parte del discurso musical, es un elemento usado como contemplación y dimensión de descanso. Podemos decir que no existe un silencio, sino una ausencia de notas musicales.

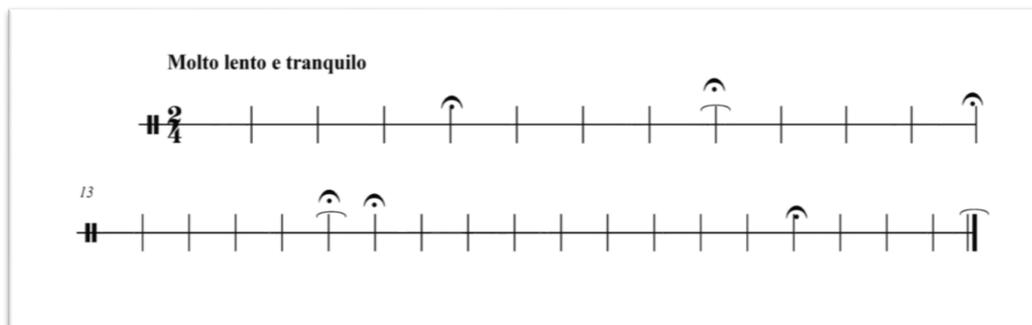
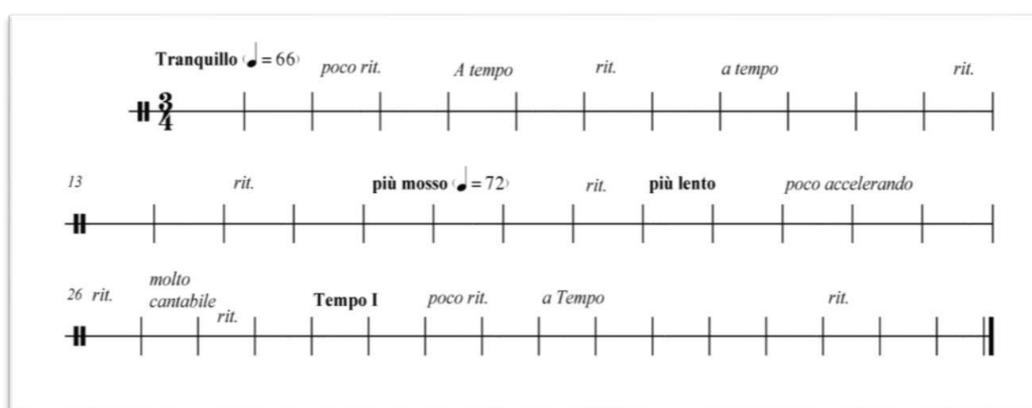


Gráfico de Música Callada,

Aquí vemos un ejemplo realizado por Cosimo Colazzo sobre cómo utiliza Mompou los silencios en el número XXII del cuarto cuaderno de Música Callada.

La música de Mompou es atemporal y flexible, la escritura tiene fluidez y es movida constantemente, para no perder nunca la sensación de dinamismo. Aquí tenemos un esquema de cómo Mompou utiliza los recursos agógicos.



Mompou y la agógica

Muchas veces él no utiliza compases para crear una escritura en “campo libre”, de esta forma los elementos respiran de forma fluida y no quedan encasillados en compases, por tanto, la paleta agógica aumenta considerablemente, las sonoridades y su forma de mezclarse cobran protagonismo frente al elemento rítmico.

### Influencia del folklore

Es muy importante mencionar que la música de Mompou estaba completamente impregnada del folklore catalán.

Podemos afirmar que aunque no se encuentre de forma literal, en la mayoría de sus obras podemos percibir un perfume a música popular catalana, pero sin duda donde podemos escuchar el folklore catalán en la música de Mompou es en sus canciones y danzas, él utiliza temas populares y los armoniza haciendo uso de sus acordes metálicos.

No solo hizo uso del folklore catalán, por ejemplo, en la *Suite Compostelana* para guitarra utiliza una muñeira típica de Galicia como danza final.

### Influencia de la infancia

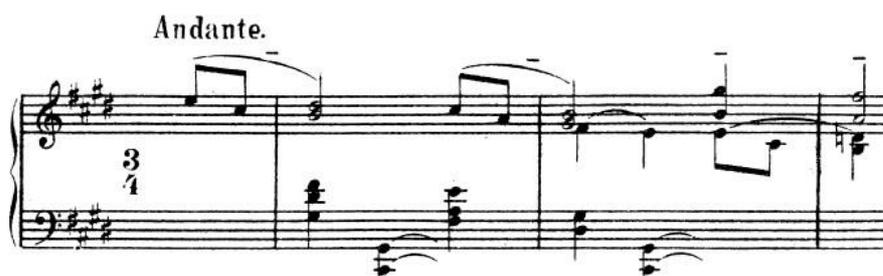
Es un hecho real que la infancia juega un papel muy importante dentro de la música de Federico Mompou. Clara Janés dice que Mompou se preguntaba el porqué de crecer, hacerse mayor era darse cuenta de uno mismo, perder la inocencia. Cuando paseaba por las montañas del Putxet en Cataluña se sentía triste porque recordaba todo aquello que había vivido allí durante su niñez. Incluso siendo niño, a veces enterraba cosas allí para recuperarlas más tarde. Cuando observaba todos los detalles que comprendían esas montañas, le venían completamente todos los recuerdos y experiencias que había vivido allí de pequeño. Esto es un claro reflejo de que Mompou era un hombre impresionista y de esto su música quedaría impregnada.



*Recitativo de la Suite Compostelana*

En este fragmento del recitativo de la *Suite Compostelana* para guitarra, podemos ver cómo existen dos temas contrastantes, uno con gran seriedad, que demuestra la vida real y el “actual Mompou” y otro elaborado con tercetas menores que tiene un carácter plenamente infantil, entendiéndolo como un recuerdo que hace a su infancia desde la vida adulta.

El padre de Mompou tenía un jilguero que debería haber sido un gran cantor, sin embargo, estuvo toda su vida cantando solamente tres notas (Mi-Do-Re). Mompou observaba a este pájaro y sentía una profunda melancolía, ya que sentía que estaba estancado en estas tres notas y no podía progresar más. Tiempo más tarde este pájaro murió y Mompou, en su etapa adulta utilizó estas tres notas para componer su obra *Pájaro triste*, formando parte de su ciclo “Impresiones íntimas”. Esto es un claro ejemplo de cómo su infancia influye en su música.



*íntimas, pájaro triste*

Federico escribió seis canciones para voz y piano llamadas las “Comptines”, publicadas en 1943. Son seis cancioncillas en un estilo muy infantil que están hechas para “contarse”. En ellas está muy presente el azar y la fantasía. Los títulos, en castellano, francés y catalán, hacen referencia a canciones infantiles. Apareciendo el famoso “Pito, pito, colorito” o el “Aserrín, aserrán”.

### **3.3 Mompou como persona y su influencia en la música**

#### Rasgos generales

Se nos hace necesario conocer los principales rasgos de la personalidad de Federico Mompou, ya que su música está claramente impregnada de estos.

Lo principal es afirmar que Federico era una persona altamente tímida e introvertida, ya hemos mencionado la anécdota que le ocurrió su primera vez en París cuando tenía la intención de estudiar con Gabriel Fauré.

Su sentido del humor también juega un papel importante en la música. Mompou era una persona con un humor irónico muy fino y esto puede recordarnos al uso de elementos infantiles que realiza en su música, quizás pretende realizar una broma sonora, intercalando un elemento de niños dentro de un desarrollo melódico serio. Un claro ejemplo donde ocurre esto es en los primeros compases del Recitativo de la *Suite Compostelana*.

### Forma de escritura



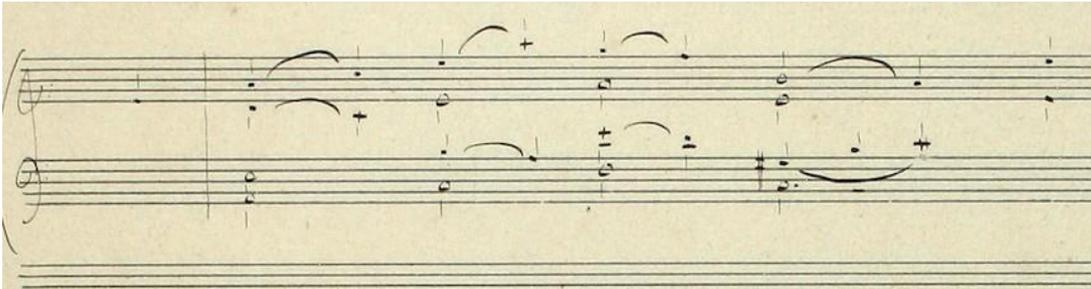
*Suite Compostelana, Cuna*

Como podemos observar en la imagen, Mompou escribe con una letra muy pequeña, lo cual está intrínsecamente ligado con su personalidad tímida.

También es importante mencionar que su escritura, a pesar de ser tradicional, tiene un componente muy espacial. En secciones donde la música representa amplitud, él dejaba más espacio entre las notas, esto es una gran pista para poder interpretar su música. Como por ejemplo en este fragmento del preludio de la *Suite Compostelana*.



Muchas veces, no utilizaba indicación de compás ni barras para separar los compases, con esto entendemos, que la música para Federico no es una sucesión de notas en el tiempo, sino también en el espacio, teniendo este una mayor importancia en ocasiones. Podemos observar esto en la principal secuencia de su primera obra, *Plany*.



*Fragmento de Plany*

## **4 FEDERICO MOMPOU Y LA GUITARRA**

### **4.1 Relación de Mompou con la guitarra**

Es interesante plantear la cuestión de por qué esta obra fue compuesta para Andrés Segovia y no para otro guitarrista. No tenemos ninguna fuente certera del porqué, pero podemos deducirlo.

Sabemos que Federico Mompou era buen amigo de Miguel Llobet, en su entrevista de RTVE mencionó que estaba componiendo el preludio para mano izquierda mientras Llobet estaba en su casa. La composición era algo muy íntimo para Federico, por tanto podemos afirmar que eran cercanos. También menciona en dicha entrevista que tuvo contacto y escucho a Regino Sainz de la Maza. Entonces: ¿Por qué no compuso una obra para guitarra antes de los años sesenta?

La posible respuesta es que Segovia estaba en un punto muy álgido de su carrera, y Federico influenciado por su amado ambiente de Santiago de Compostela, la compuso para él. Aunque, por otra parte, Mompou no era una persona enamorada de la fama. Quizás exploró antes con la guitarra, pero esta vez fue la definitiva, influenciada por el gran maestro Segovia.

## 4.2 Suite Compostelana

### 4.2.1 Contextualización

La *Suite Compostelana* fue compuesta en un periodo de gran esplendor para la guitarra. Andrés Segovia estaba revolucionando el instrumento, ya que hizo encargos de música a Alexandre Tansman, Manuel María Ponce, Federico Moreno-Torroba, Joaquín Turina y Mario Castelnuovo-Tedesco entre muchos otros y estaba tocando conciertos por todo el mundo.

En el año 1962, en Santiago de Compostela, se celebraban unos cursos de música, Andrés Segovia, era profesor de guitarra y Federico Mompou el de composición. Estos se conocieron y fruto de la amistad Federico decidió dedicarle una obra a Andrés Segovia. Años más tarde empezó a convertirse en una de las piezas más reseñables de la literatura española. Fue publicada en el año 1964 en Éditions Salabert.

### 4.2.2 Criterio interpretativo desde la estética de Mompou

Andrés Segovia publicó una edición de la *Suite Compostelana* en 1964, eliminando algunos pasajes dificultosos y tomando ciertas decisiones. Podemos tomar esta edición como referencia, ya que Andrés Segovia y Federico Mompou eran amigos y es probable que Federico supervisara esta interpretación y edición.

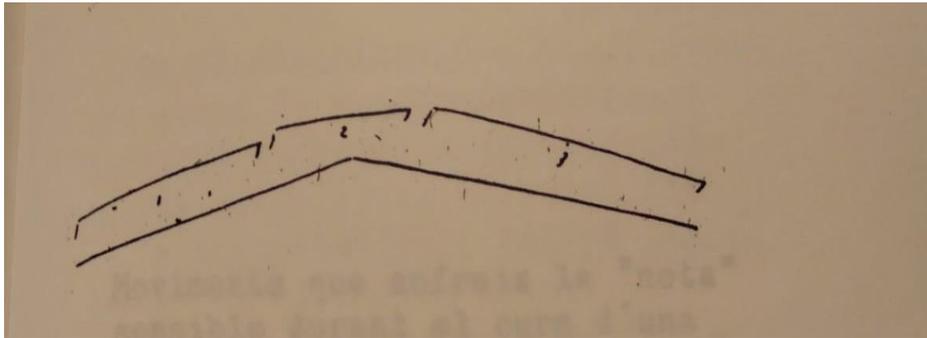
Tenemos que plantearnos que Mompou era una persona altamente tímida, muy opuesto a Andrés Segovia, que tenía una personalidad muy fuerte. Entonces es probable que Federico respetara la decisión del maestro en todo momento sin intervenir en ella.

Entonces también podemos tomar la decisión de contemplar el manuscrito y en base a este, elaborar una edición que sea más acorde a lo que previamente hemos analizado sobre la estética de Federico Mompou, huyendo de clichés guitarrísticos y entrando más en profundidad en la personalidad del compositor.

Para poder lograr una interpretación cercana a lo que creemos que Mompou trata de transmitir con su música, podemos hacer uso de una serie de recursos técnicos guitarrísticos:

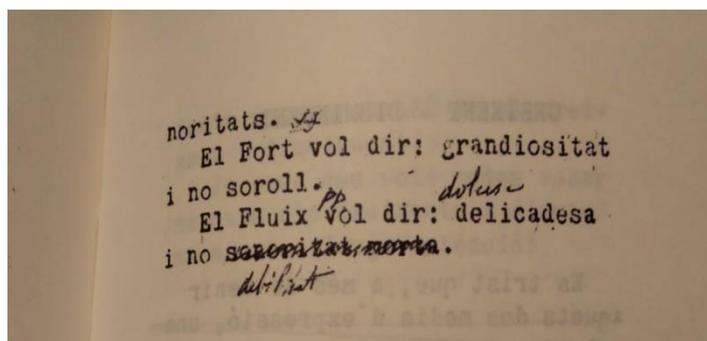
1. Homogeneidad tímbrica: Federico compuso toda su música con el piano en las manos, y las capacidades tímbricas del piano son muy diferentes a las de la guitarra, en la versión de Andrés Segovia y Julian Bream, escuchamos cambios de timbre muy súbitos, lo cual se aleja mucho de la concepción pianística y “ensoñadora” de Federico Mompou. Lo mismo ocurre con las dinámicas, en la música de piano de Federico, encontramos pocas ocasiones en las que utilice dinámicas súbitas, todo es muy progresivo y gradual, creando así esta atmósfera tan peculiar. Decía en sus escritos que, para tocar con sentimiento, hacía falta sencillez y no artificios.

Él mismo explicaba en sus escritos las frases de la siguiente forma, estableciendo con un arco y números muy claramente la intensidad, sin sobresaltos:



*Apuntes de Mompou, frases*

Afirmaba también que en los fuertes, la sonoridad grandiosa no podría ser ruido y que los matices pianos, no debían ser debilidad, sino delicadeza.



*Concepción sobre el forte y piano*

Es necesario entender la música de Federico Mompou en el plano espacial. “Interpretar es desplazar cada nota sensible del metrónomo, flotando sobre el rigor del compás.” Como mencionaba el propio Mompou en sus escritos sobre técnica. Entendemos entonces la sonoridad como parte del tempo, y no como un elemento independiente, como en muchas interpretaciones de hoy en día se puede percibir.

2. *Legato*: Tenemos que partir de que la guitarra es un instrumento que tiene grandes dificultades para realizar legato, por tanto, tenemos que hacer uso de algunos recursos para interpretar correctamente la música de Mompou. Como él mismo afirmaba: “En el fondo, todas las sonoridades han de ser siempre ligadas. Cuando el pasaje es picado, que en pocos casos resulta de buen gusto, ha de ser interpretado con el ligado para hacerlo menos ridículo. La nota tiene que conservar siempre toda su plenitud de sonoridad, toda la intensidad de vibración para poder ser modulada”.

Tenemos diferentes métodos para conseguir el legato deseado en su música:

- a. Ya que en la guitarra carecemos de pedal para efectuar un buen legato podemos hacer uso de los armónicos artificiales y naturales, pudiendo mantener las notas sonando sin necesidad de pulsarlas, aunque hay que saber dónde utilizar estos, porque si los utilizamos alternados en una melodía junto a notas reales, estaríamos estableciendo dos planos sonoros y esto ya entraría en contradicción con lo primero que mencionamos de coherencia tímbrica. Podemos usar armónicos mezclados con notas reales cuando por ejemplo se trate de un acompañamiento que pasa desapercibido porque el oído está centrado en la melodía, por tanto, podríamos crear este efecto de legato.
- b. Otro método que podemos usar para crear este legato son los traslados por sustitución, que consiste en pulsar una nota con un dedo de la mano izquierda y sin que esta se apague, cambiar por

- otro dedo sustituyéndola, pudiendo así mantenerla y cambiar la disposición en cuanto a digitación, pudiendo tocar así otras notas.
- c. Llegados a un punto en el que el legato es algo muy difícil de conseguir, siempre podemos utilizar la gestualidad y la velocidad de movimiento. Si tenemos que realizar un salto muy grande en la mano izquierda, es siempre preferible cortar ese acorde o nota y saltar realizando un movimiento lento y efectivo en lugar de hacer un movimiento violento. El sonido se va a cortar antes, pero la sensación visual que vamos a transmitir es contraria, mostraremos que el cambio es fluido y que las notas se “mantienen”.

Es fundamental estudiar el uso de los típicos elementos técnicos guitarrísticos presentes en nuestro repertorio:

El *glissando* es un recurso expresivo muy usado en la guitarra, pero Mompou no escribe ninguna información acerca de este, por tanto, si lo utilizáramos en su música siguiendo la decisión interpretativa que hemos tomado, sería incorrecto, ya que para Mompou el *glissando* no existe, o al menos no tenemos información sobre este.

El *vibrato* también es muy recurrente, podemos utilizarlo en su música como elemento para alargar las notas o incluso corregir la afinación, para que estas choquen de una forma diferente y se produzca el mencionado “acorde metálico”. Pero hemos de tener cuidado con el *vibrato* intenso y rápido ya que Mompou no escribe nada acerca de esto, y utilizarlo como escuchamos en las versiones históricas sería fuera de contexto y rompería esta homogeneidad sonora.

#### 4.2.3 Análisis interpretativo desde la estética de Mompou

Tomaremos como referencia la edición y versión de Andrés Segovia, que ha sido la que ha llevado esta obra a la fama y es la que la mayoría de los guitarristas tocan. En base a esto analizaremos y estableceremos diferentes opciones y propuestas.

Según Stanley Sadie en *The New Grove Dictionary of Music* define suite como: Cualquier juego ordenado de piezas instrumentales que serán ejecutadas en una sesión.

El término Compostelana hace referencia a Santiago de Compostela, donde esta obra fue dedicada, además Mompou utiliza el canto y la danza, forma muy común de expresar música en la región.

La obra tiene seis movimientos: *Preludio, Coral, Cuna, Recitativo, Canción y Muñeira*.

Antonio Iglesias afirmaba que Mompou no es nacionalista, pero en su música está presente un gran regionalismo. En la *Suite Compostelana* utiliza melodías tradicionales, canciones populares como la canción de cuna o la Chanson y por último danzas, como en este caso podría ser la muñeira. Teniendo estos datos, podemos analizar la obra.

#### *Preludio:*

Formalmente el preludio tiene tres secciones “A-B-A’ y coda.

Para interpretar este movimiento es necesario tener en cuenta lo que mencionamos anteriormente en relación con los recursos técnicos que nos ayudan a un mayor acercamiento al compositor. En esta primera frase (cc.1-10) es imprescindible mantener la coherencia tímbrica buscando una digitación que nos permita mantener el mismo color toda la sección y una dinámica progresiva sin sobresaltos para que podamos crear esa atmósfera buscada por Mompou. Lo mismo ocurre con los compases siguientes (hasta c.17), ya que no deja de ser una repetición hacia la tónica.

Podemos observar en los anexos que en comparación con el manuscrito, Segovia elimina y acorta algunos compases sin razón aparente, no existe ninguna dificultad técnica que nos lleve a tomar esa decisión.

ANDRÉS SEGOVIA

*Suite Compostelana, prelude (Edición Segovia)*

Pasada esta sección, entramos en la zona de desarrollo, realizado de una forma muy escueta, ya que el material utilizado por Mompou es el mismo que utilizó en los primeros compases. Está utilizando constantemente el mismo motivo rítmico e interválico intercalado por secciones que recuerdan a A.

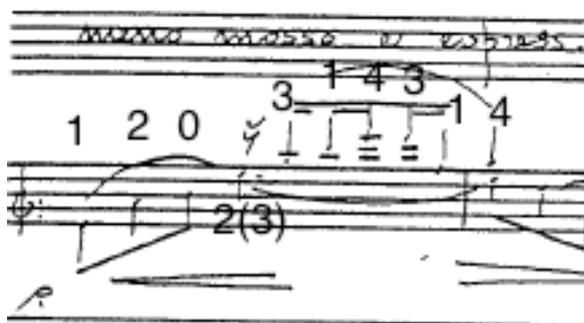
En el primer compás del desarrollo tenemos una cuestión: ¿Por qué Segovia utilizó armónicos? Quizás pretendía mantener la nota Mi como pedal pero al utilizar armónicos en algo tan evidente estamos creando dos planos sonoros diferentes y lo más importante, estamos eliminando el colchón armónico y el denominado acorde metálico del que la música de Mompou está impregnada. Propongo una solución de digitación para conseguir esta idea.

2

*meno mosso  
e espressivo*

*p*     *Arm.*     *1/2*  
12 12 7 7     C. III

*Preludio, meno mosso e espressivo*



*Preludio, meno mosso e espressivo (manuscrito)*

En el siguiente caso vemos un *molto espressivo* escrito por Mompou, él nunca utilizaría un *glissando*, ya que su mente era pianística y no dio ninguna información sobre esto.



*Preludio, molto espressivo*

Esto puede ser “erróneamente” interpretado por un guitarrista como ocurre en muchas versiones y realizar un *glissando* desde el La hasta el Mi.

En esta segunda sección, Segovia también elimina algunos pasajes, en este caso es la intersección que existe entre los motivos expresivos, quizás lo realiza para dar una mayor fluidez a la obra.



*Secuencia eliminada por Segovia*

El siguiente material que aparece es una sección algo más atonal que nos servirá para crear el clímax de la obra y volver a la reexposición. En lugar de realizar los

ligados y arrastres que Segovia propone, podemos buscar una digitación en dobles cuerdas, manteniendo así toda la armonía como si utilizáramos un pedal de piano. Este dibujo ocurre también en el número XXIV de la Música Callada, se repite una célula de corcheas y en la interpretación de Mompou están mantenidas a pesar de ser escritas así.

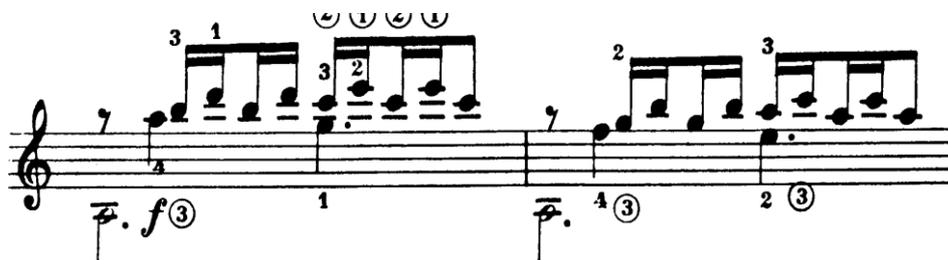


*Sección atonal, Preludio*



*Sonoridades mantenidas en Música Callada*

En la coda, Andrés Segovia toca el La una octava baja, cuando realmente Mompou lo escribe octava alta, esto puede ser por una dificultad técnica, pero tenemos el recurso del armónico para poder tocar ese la en su octava real.



*Coda del prelude*



Coda del prelude (manuscrito)

Es interesante realizarlo en su octava original, porque después, aparece en la octava baja, y el contraste tiene más interés.

En la coda, Segovia vuelve a acortar algunos valores de notas, quizás para aligerar la obra.

*Coral:*

El nombre de este movimiento define a la obra: Es una textura horizontal a 4 voces. Mompou especifica el tempo y la indicación de *legato*, algo muy complicado de elaborar en guitarra. Una forma interesante de poder mantener el *legato* sería utilizando los armónicos en los bajos para mantener ese colchón sonoro y buscar la forma de mantener la melodía. Propondremos la siguiente digitación:

**Lento - legato** C. VII

1(1)	1(1)	1(1)	1(1)	1(1)	1(1)
4(3)	arm(5)	4(3)	1(3)	1(3)	4(1)
0(2)	t.12 m.d	1(4)	3(5)	1(5)	2(2)
2(4)		1(5)	2(6)		1(4)
					1(5)

Coral, propuesta de digitación

En el primer compás utilizamos el Si al aire para que exista un sostén hasta el segundo acorde. El último intervalo está realizado con un armónico en el bajo para poder cantar la melodía en primera cuerda, que es donde la atención del oyente reside. El uso de este armónico nos permite conectar con el siguiente acorde sin que se

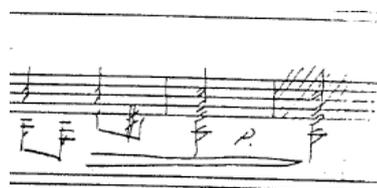
produzca un corte sonoro.

La peculiaridad del segundo compás es que utilizaremos el dedo 4 en el Fa sostenido en lugar de hacerlo en segunda cuerda para poder conectar con el siguiente acorde sin que se produzca ningún salto brusco y no haya ningún corte.

El paso del segundo al tercer compás es el más problemático. Tenemos la opción de realizarlo en séptima posición, pero la melodía cambia de cuerda y se produciría un desequilibrio tímbrico, por tanto, tomamos la decisión de bajarlo a segunda posición. Tenemos que jugar con el ilusionismo, aunque exista un espacio en blanco, si realizamos el movimiento de una forma eficiente y lenta, la sensación que vamos a provocar la de mantener el acorde.



*Final de la coral*



*Final de la coral (manuscrito)*

Al final de la primera frase, podemos observar cómo Andrés Segovia elimina un acorde que se repite dos veces comparándolo con el manuscrito, quizás Segovia pretendía hacer que no se cayera el discurso sonoro, ya que es cierto que en la guitarra un acorde tan largo repetido dos veces es muy difícil de mantener, pero por otra parte al ser un final de frase, podemos entender que Mompou quiere un verdadero descanso. Este hecho vuelve a ocurrir otras veces cuando aparece el final de frase.

*Coral, propuesta de digitación con armónico*

En la parte B, sección contrastante tenemos otro pasaje algo complicado que podemos solucionar con un armónico. Este lo realizaríamos con la mano derecha en el traste doce mientras aún tenemos colocado el acorde anterior, esto permite que saltamos al acorde de si menor con cejilla en el séptimo traste teniendo una nota que queda mantenida. Nuevamente la atención del oyente está en la melodía, por tanto, es una solución que funciona. Algo que funcionaría peor, sería usar un armónico en la voz cantante, ahí sería muy evidente que estamos mostrando dos planos sonoros.

*Coral, acorde eliminado por Segovia*

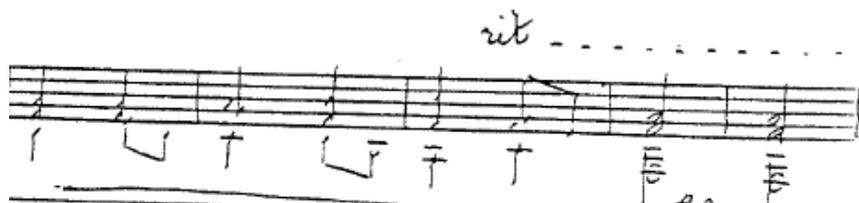
*Coral, acorde eliminado por Segovia (manuscrito)*

Aquí podemos ver cómo Segovia elimina otro acorde, podemos entender que es

difícil a nivel técnico, ya que supone un salto que podría cortar la unión melódica de los acordes, pero con un movimiento eficiente se podría realizar muy *legato*. La razón musical de no eliminarlo es que el ritmo armónico que Mompou está realizando constantemente es de dos corcheas y una negra, usando las blancas para el reposo final de frase. Este acorde quitado, está en mitad de una frase, quizás la de mayor intensidad, por eso considero oportuno realizarlo.



*Coral, parte final*



*Coral, parte final (manuscrito)*

Como último detalle, podemos ver cómo Segovia omite el *ritardando* final en su edición y escribe un piano en lugar del pianísimo escrito por Mompou. El pianísimo está muy ligado con la personalidad del compositor y considero que es un elemento necesario para interpretar su música.

#### *Cuna:*

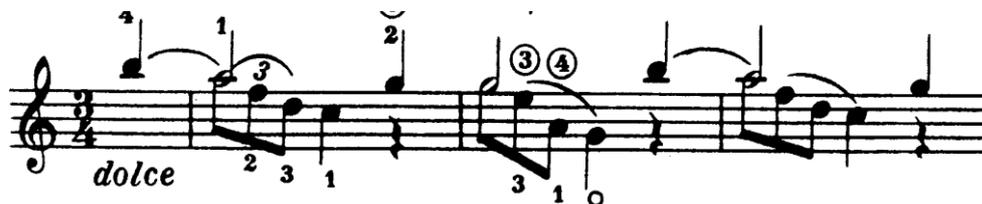
La cuna es un tipo de canción cuyo destinatario es el niño. Esta música suele tener un uso de los motivos reiterativo, que sea pegadizo y fácil de recordar.



*Cuna, motivo principal*

Este es el motivo que estará presente durante toda la obra, en diferentes manifestaciones. Lo primero que nos llama la atención es el tempo, quizás sea demasiado

lento para tocarlo en guitarra, ya que las notas caen más rápidamente que en un piano usando pedal, como probablemente Federico Mompou lo habría pensado.



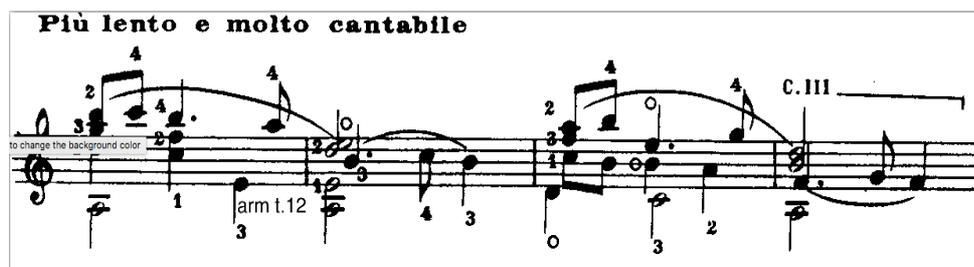
*Cuna, primeros compases*



*Cuna, primeros compases (manuscrito)*

Comparando el manuscrito con la edición de Segovia, observamos que Mompou no escribe ningún silencio en los bajos, por lo cual entendemos que utiliza un pedal para tocarlo todo legato y mezclando todas las notas. Tenemos la opción de digitar todo con campanelas para que todas las cuerdas suenen y todo se mezcle, pero al realizar esto, se opacan los planos sonoros y se nos hace más difícil diferenciar la melodía (Juego de negra y blanca) y el tresillo de acompañamiento.

Por tanto, vemos inteligente la solución de Andrés Segovia.



*Cuna, Più lento e molto cantabile*

En esta segunda sección, expresiva y contrastante vemos cómo Mompou establece un cambio de tempo, puede ser una razón más para subir un poco el tempo indicado al principio, es casi imposible mantener la continuidad del discurso con algo tan sumamente lento.

En el primer compás tenemos un salto que nos rompería ese legato y profundidad, pero podemos usar el Mi como armónico en el traste doce, realizado con la mano derecha, así que podemos conectar el siguiente acorde con fluidez y eficiencia.

*Cuna, sección eliminada por Segovia*

*Cuna, sección eliminada por Segovia (manuscrito)*

Llegados al final de esta sección y antes de reexponer, vemos como Andrés Segovia en su edición elimina una sección que ya había aparecido antes y que nos sirve como retransición para el tema principal.

*Cuna, parte final*

Para terminar la cuna, vemos en el tercer compás de esta imagen que Segovia escribe dos armónicos octavados, igual que el acorde final. Mompou no escribe ni armónicos ni octavados. Viniendo de una melodía clara cantada en notas naturales, vemos oportuno realizar también esto en notas reales.

El último acorde puede ser difícil conectarlo con el penúltimo, ya que es un salto bastante grande y se produce un corte sonoro, pero una solución podría ser realizar un gesto muy lento que visualmente nos permita entender que es un salto delicado. Al mismo tiempo, al haber tocado el Mi en la cuarta, el armónico de la sexta cuerda sigue resonando. Lo cual también ayuda a que no exista un completo vacío sonoro.

#### *Recitativo:*

Según *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, el recitativo es una forma musical concebida para la voz humana que se caracteriza por tener inflexiones de esta voz cuando dialoga.

Como sabemos, Mompou tuvo un acercamiento a la composición orquestal con *Los improperios*, por tanto, podemos entender esta obra desde una perspectiva orquestal más que pianística, aunque ambas son correctas.

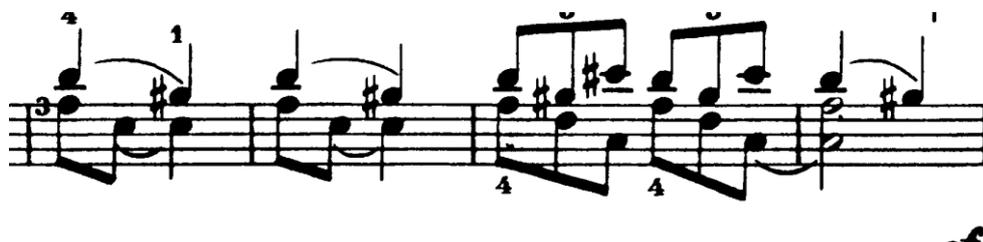


*Recitativo, motivo principal 44*

Si entendemos la primera frase desde una perspectiva pianística, tendríamos que buscar una digitación que nos permitiera mantener todas las notas hasta que sus sonoridades de agotaran. En las *Variaciones sobre un tema de Chopin*, Mompou escribe una variación llamada recitativo en la que realiza esto.

No obstante, vemos muy claro el canto de lo que podría ser un violonchelo,

podríamos elegir una digitación para cantarlo todo en cuarta cuerda.



*Recitativo, motivo contrastante*

La siguiente frase es contrastante, como si de un diálogo se tratara, y podemos buscar un timbre más abierto y metálico como si fueran los vientos los que responden a la cuerda grave, a modo de burla infantil. Además, Mompou acelera el tempo, lo cual es indicio de otro carácter. Este motivo puede recordarnos a su infancia.



*Recitativo, plantear silencios*

En este punto, Segovia realiza un silencio junto al sol, quizás con la intención de dar protagonismo a la melodía. Nosotros optamos por no realizarlo, aguantando el acorde para conectarlo con los bajos.



*Recitativo, armónicos de Segovia*

En esta sección, Segovia añade algunos armónicos, quizás para intentar solucionar una dificultad técnica, porque es carente de sentido musical, la melodía continúa desarrollándose después en notas reales, por tanto, podemos tomar la decisión de buscar

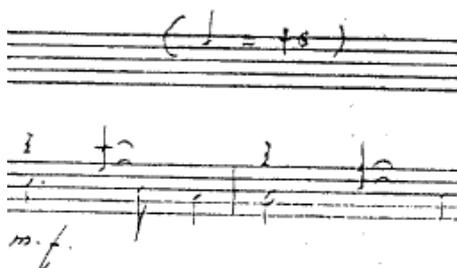
una digitación para realizar notas naturales.

*Canción:*

Como su nombre indica es una melodía que tiene un aire ligero y popular. Tiene un tema principal que está intercalado por otras secciones.

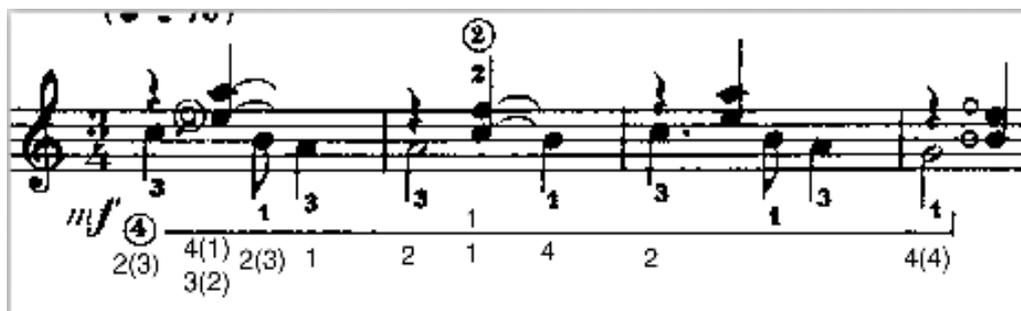


*Canción, motivo principal*



*Canción, motivo principal (manuscrito)*

Lo primero que nos llama la atención es el tempo, Segovia escribe 76, y creemos que Mompou escribe 46. Ángel Gilardino, en su edición publicada también lo interpreta como un 46. Es bastante probable que el tempo sea 46, el carácter de la obra se convierte en melancólico en lugar de tan animado.



*Canción, digitación de Segovia*

Aunque la idea de cantar la melodía en cuarta cuerda es muy interesante, es muy difícil que suene afinado y la continuidad de la melodía sea fluida, por tanto, propongo una digitación que nos permite encontrar más la idea de entender los planos sonoros con fluidez y continuidad.



*Canción, opción de cantar en cuarta cuerda*

En estos dos compases, Segovia propone realizar la melodía del bajo en quinta cuerda el primer compás y en cuarta el segundo para no saltar de posición, es una solución muy inteligente, pero por coherencia tímbrica hemos decidido realizar el primer compás en primera posición y realizar un salto hacia la séptima posición intentando evitar el glisando.



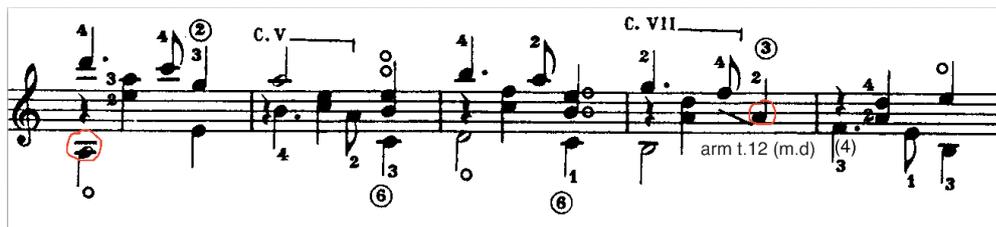
*Canción, propuesta de digitación*

Vuelve a realizarse el tema principal pero con más relleno armónico, volviendo a la idea propuesta al principio, realizamos la melodía principal en tercera cuerda, evitando el timbre de la cuarta cuerda, que nos impedía realizar un buen legato.



*Canción, sección eliminada por Segovia*

Algo importante a mencionar es que Andrés Segovia eliminó una sección completa de la canción. Podemos llegar a pensar que está tachada por el mismo Mompou, pero en esta partitura a veces aparecen digitaciones guitarrísticas, por lo cual podemos intuir que estas secciones están tachadas por Segovia. Decidimos mantenerla por coherencia de forma. Apareció anteriormente antes de la sección lírica que veremos a continuación y aparece después de esta justo antes de entrar en la reexposición del tema. Consideramos que por coherencia geométrica, debería aparecer.



*Canción, propuestas de digitaciones*

Esta es la sección más lírica de toda la obra, donde rítmicamente se realiza el tema en el agudo. El primer La, Mompou lo escribe una octava alta, y se podría realizar con un armónico en el traste doce. En el cuarto compás de esta imagen tenemos un problema para saltar de posición, pues se produciría un corte muy grande hasta el punto de perder la frase si no realizáramos la solución propuesta, armónico en el traste doce con la mano derecha para poder saltar al Fa de la cuarta cuerda.

### *Muñeira:*

El último movimiento, hace una clara referencia a Santiago de Compostela. Crivillé decía lo siguiente sobre la muñeira.

“La muñeira es un baile suelto y de parejas, que puede considerarse como el más representativo de las tierras gallegas. Tanto es así que suele llamársele “gallegada”. Se baila de preferencia al son de la gaita y el tambor. La mujer, con o sin castañuelas, movimientos mesurados y la vista baja y fija en los pies del galán, sin apenas mover los brazos, da la sensación de recibir el homenaje del varón, quien hace alarde de su donaire y movilidad ante ella”. (Crivillé, 1997)

De cara a entrar en el análisis interpretativo, es importante saber que la muñeira tiene las siguientes características:

-Están escritas en tonalidades mayores, al igual que la gaita gallega

-La fórmula rítmica es corchea con puntillo, semicorchea y corchea.

-Tiene dos frases musicales: antecedente y consecuente, a lo largo de ocho compases cada una. Se repite varias veces con diferentes variaciones para el baile.



Muñeira, comienzo



Muñeira, comienzo (manuscrito)

La primera diferencia clara que vemos entre la versión de Segovia y el manuscrito, es que Segovia añade un bajo de re en el primer tiempo de cada uno de los compases. Puede ser una idea muy interesante para acentuar más claramente el primer tiempo y determinar de forma muy clara el compás que Mompou escribe. Pero, por otra parte, esta idea sería interesante si los bajos siguieran desarrollándose en esa tesitura, cosa que no ocurre en esta edición. Por eso elegimos no recargar el comienzo y seguir la lógica que el compositor establece.



*Muñeira, articulación (Segovia)*



*Muñeira, articulación (Mompou)*

Es muy importante pensar en la articulación que escribe el compositor. Establece la semicorchea y corchea ligadas como elemento más débil y como respuesta, los grupos de tres corcheas sin ligar, mostrando una mayor dureza. Segovia probablemente para evitar una dificultad técnica, decidió escribir los grupos de tres corcheas con un ligado al principio de cada grupo. No obstante, nos decantamos por realizar la digitación propuesta por el compositor.



*Muñeira, simplificación*



*Muñeira, notas reales*

Otra diferencia es la simplificación que realiza Segovia frente al manuscrito. Es verdaderamente una muy buena solución, ya que nos evita la dificultad técnica que

supone realizar esos acordes junto a la melodía que desciende hasta el acorde de Re mayor. Por otra parte, realizar lo que el compositor escribe, es muy interesante, pues la conducción de voces en relación con lo anterior, sería perfecta.



*Muñeira, notas eliminadas por Segovia*



*Muñeira, notas eliminadas por Segovia (manuscrito)*

Vemos como entre otras, Segovia elimina esta nota de la, quizás para facilitar la técnica. Pero se perdería la conducción de voces.



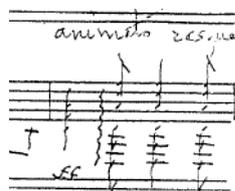
*Muñeira, sección compleja (tempo)*

A nivel técnico, esta sección supone una gran dificultad, la mayoría de intérpretes cambian el tempo y lo reducen un poco. A priori, no es lo que Mompou escribió, pero podríamos justificarlo, ya que esta sección está precedida por un ritardando y la siguiente sección está escrita como “animato”. Podríamos usar esta justificación para usarla como transición y bajar un poco el tempo, así solucionaríamos esta dificultad técnica.



*Muñeira, sección eliminada por Segovia*

En esta sección algo más atonal que conduce a la reexposición, Segovia elimina la repetición de un compás, seguramente para aligerar la obra, pero no es lo que el compositor quería, así que decidimos respetarlo.



*Muñeira, rasgueos*



*Muñeira, rasgueos*

En la última entrada de lo que sería el tema de la muñeira, Segovia suprime los rasgueados y realiza el tema en acordes plaqué. Decidimos mantener los rasgueados, ya que crean potencia y sensación de final, como si tratara de imitar un tutti con gaitas y percusión.

*Muñeira, final (Segovia)*

*a tempo*

*Muñeira, final (Mompou)*

*Muñeira, final (Mompou)*

En la coda final, existe una gran diferencia entre el manuscrito y la edición publicada por Segovia. Segovia realiza unos cambios de octava en una nota que Mompou entiende como pedal, también realiza un acorde que Mompou no escribe y simplifica el final para volver a evitar la dificultad técnica. No sabemos si este final está aceptado por Mompou, pero ese acorde que Segovia escribe no es muy característico de su música.

## 5 CONCLUSIONES

Al comienzo de este trabajo, los objetivos que se planteaban eran analizar la obra desde un punto de vista diferente, huyendo de los típicos análisis formales y armónicos, buscando así un criterio de digitación e interpretación adecuado a la verdadera estética del compositor.

Se ha visto cómo Federico Mompou desarrolló su carrera desde su infancia hasta

su etapa de madurez, se ha tratado una investigación acerca de cómo el compositor compone sus obras y por tanto, descubrir su verdadera estética y esencia, todo esto en relación con los objetivos propuestos, para finalmente conseguir la verdadera finalidad, que es, realizar un acercamiento interpretativo a la *Suite Compostelana* de Federico Mompou.

Puedo decir que he cumplido gran parte los objetivos planteados:

- He analizado la obra desde un punto de vista guitarrístico y digitación asociado a la estética del compositor, lo cual crea un análisis diferente.

- He relacionado esta misma obra con otras obras del compositor, ya que estudiando diferentes piezas de piano hemos podido crear una impresión sobre cómo aplicar esto según los recursos guitarrísticos y así interpretarlo.

- He utilizado grabaciones y ediciones para sacar conclusiones a la hora de acercarnos a la interpretación. En concreto las ediciones de Andrés Segovia, Ángelo Gilardino y el manuscrito de la obra. También grabaciones como la histórica de Andrés Segovia y algunas modernas como la de Àlex Garrobé.

- Uno de los objetivos era poner en valor a este compositor, ya que a día de hoy no era tan interpretado como en el siglo anterior.

- He creado una interpretación basada en los datos que tenemos sobre la estética del compositor, con los documentos de los que disponemos sobre cómo interpretar su música. Esto me ha llevado a tomar decisiones guitarrísticas e interpretativas musicalmente hablando.

- He recopilado información de diferentes libros y fuentes, llegando así a una conclusión final.

- He estudiado la personalidad del compositor brevemente.

En cuanto a lo personal, este trabajo me ha sido ha aportado muchas cosas positivas como intérprete y guitarrista. Para llegar a interpretar una obra con profundidad es muy necesario conocer más allá que la simple partitura que podemos encontrar por internet y con este trabajo he conseguido ahondar en esos conocimientos. En lo guitarrístico me ha

aportado mucho en cuanto al trabajo del legato, que como hemos visto, es muy necesario para interpretar la música de Mompou.

## 6 BIBLIOGRAFÍA

- Iglesias, Antonio. *F. Mompou*. Madrid: Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural, 1977.
- Janés, Clara. *Federico Mompou: vida, textos, documentos*. Madrid: Fundación Banco Exterior, 1987.
- Janés, Clara. *La vida callada de Federico Mompou*. Madrid: Vaso Roto Ediciones, 2012.
- Kastner, Santiago. *Federico Mompou*. California. Consejo Superior de investigaciones Científicas, 1947.
- Prevel, Roger. *La musica y Federico Mompou*. Barcelona: Plaza & Janes, 1981.
- [Fredericmompou.es](http://www.fredericmompou.es). (2019). Frederic Mompou. [En línea] Disponible en: <http://www.fredericmompou.es/>
- Segovia, A. (1989). The Segovia collection (5) [Grabación de audio]. Lugar de publicación: EEUU MCA Classics.
- Navarro, A. (1979). [Grandes músicos]. Lugar: Madrid RTVE España.
- González, Jesús. (1976-1979). [A fondo]. Lugar: Madrid, RTVE Editrama

## **7 ANEXOS**

**Suite Compostelana: Versión publicada por Andrés Segovia**

**Suite Compostelana: Manuscrito**

à Andrés SEGOVIA

# SUITE COMPOSTELANA

para GUITARRA

Durée totale  
24 min. 45 sec.

## I

### PRELUDIO

Federico MOMPOU

Révisé et doigté par  
ANDRÉS SEGOVIA

♩ = 63

1/2 C. VII

*p* i p m p

rit.

**a Tempo**

*p*

*mf* *p*



4 1 4 1 2 3      2 1 4 3      2 1 4 3 2 1 2 1 4 1 0 0      1 1 2 3 1 2 0 0 1 1 2 3

*dim.*      *p*      *rit.* - - -

**a Tempo**  
C.X.II

2      3

*p*

3 4 1 4 4

③ ②

$\frac{1}{2}$   
C.VIII

3 1 1 4 4 3 1 1 4      ②      1 2 4 1 3 0 4

③ ②      ② ① ③ ④

4      4 1 3 4 2 0 1 3 0 3      C.II      3 1 2

②      ③ ④      *rit.* - - -

② ① ② ①

3 1      2      3      ③ ④ ③ 4 0

*f* ③      1      ④ ③      2 ③      *dim.*      3

3 1

2      2      *p*

1      3 4      4      C.III

⑤ ④ ③ ①      *p*      *pp*

# II CORAL

*Lento - legato*

The musical score consists of seven staves of music in a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The tempo and style are marked as *Lento - legato*. The piece is annotated with various performance instructions and fingering numbers:

- Staff 1:** Starts with a *p* dynamic. Annotations include *C. II*, *C. VII*, and fingering numbers 2, 3, 4, 5, 6.
- Staff 2:** Features a *sfz* dynamic. Annotations include *C. II*, *C. VII*, *C. IV*, *C. II*, and *C. VI*. Fingering numbers include 3, 4, 5, 6, 1, 2, 3, 4.
- Staff 3:** Includes a *mf* dynamic. Annotations include *C. IV*, *C. IV*, and *C. VII*. Fingering numbers include 4, 3, 2, 1, 5, 4, 2.
- Staff 4:** Annotations include *C. VII* and fingering numbers 2, 4, 3, 4, 1, 2.
- Staff 5:** Starts with a *p* dynamic. Annotations include fingering numbers 4, 4, 4, 4, 1, 4, 3.
- Staff 6:** Features a *sfz* dynamic. Annotations include fingering numbers 4, 4, 4, 4, 1, 4, 3.
- Staff 7:** Ends with a *p* dynamic. Annotations include fingering numbers 4, 4, 4, 4, 1, 4, 3.

# III CUNA

♩ = 63 C.V

*dolce*

*rit.*

C. VII

C. V

C. V

*cres*

*cen*

*do*

*p*

The musical score consists of seven staves of music. The first staff begins with a tempo marking of ♩ = 63 and a dynamic marking of *dolce*. The music is written in a treble clef with a 3/4 time signature. Fingerings are indicated by numbers 1-4, and articulation marks like slurs and accents are present. Chordal changes are labeled as C.V, C.III, C.VII, C.VII, C.V, C.VII, C.V, and C.I. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like *cres*, *cen*, *do*, and *p*. The piece concludes with a *p* dynamic marking and a final chord.

Più lento e molto cantabile

First staff of music. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music features a series of chords and melodic lines with various fingerings indicated by numbers 1-5. A marking 'C.III' is placed above the staff. At the end of the staff, there are circled numbers 2 and 5.

Second staff of music. It continues the piece with similar notation and fingerings. A marking 'C.V' is placed above the staff, followed by 'C.V-VII' and 'C.II'. At the end of the staff, there are circled numbers 3, 4, and 1.

Third staff of music. It continues the piece with similar notation and fingerings. A marking 'C.V' is placed above the staff, followed by 'C.II'. At the end of the staff, there are circled numbers 1, 3, and 1.

Tempo I<sup>o</sup>

Fourth staff of music. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music features a series of chords and melodic lines with various fingerings indicated by numbers 1-5. The marking 'dolce' is written below the staff.

Fifth staff of music. It continues the piece with similar notation and fingerings.

ri - te - nuto . . . a tempo

Sixth staff of music. It continues the piece with similar notation and fingerings.

molto rit.

Arm 8<sup>a</sup>

Seventh staff of music. It continues the piece with similar notation and fingerings. A marking 'Arm 8<sup>a</sup>' is placed above the staff, followed by 'Arm 9<sup>a</sup>'. At the end of the staff, there is a circled number 1.

# IV RECITATIVO

Lento molto espressivo e cantabile

meno lento

The musical score consists of ten staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 4/4 time signature. The tempo and mood are indicated as "Lento molto espressivo e cantabile". The first measure is marked *mf*. The melody features several slurs and fingerings (e.g., 1, 4, 2, 3, 1, 4, 2, 3, 4, 1, 4, 3, 1, 4). The second staff continues the melody, marked *p* and *pp*. It includes a triplet of eighth notes labeled "C. VIII" and a section marked "a Tempo". The third staff is marked "meno lento" and includes a triplet of eighth notes labeled "C. VII" and a section marked *sfz*. The fourth staff includes a section labeled "C. V" and another labeled "C. III". The fifth staff includes a section labeled "C. III" and another labeled "C. VII". The sixth staff includes a section labeled "Arm. 8<sup>es</sup>" and a section marked *p*. The seventh staff includes a section labeled "C. VI" and a section marked *mf*. The eighth staff includes a section marked *p* and another marked *pp*. The score is filled with various musical notations including slurs, ties, and fingerings.

# V CANCION

(♩ = 76)

First staff of music. It begins with a treble clef and a 3/4 time signature. The tempo is marked as *mf*. The staff contains a series of eighth and sixteenth notes with various fingerings indicated by numbers 1-5. A circled '2' is above the second measure. A bracket labeled 'C.V.' spans the last four measures. A circled '4' is below the first measure, and circled '5's are below the 10th and 12th measures.

Second staff of music. It begins with a treble clef and a 3/4 time signature. The tempo is marked as *rit.* and the dynamics as *p*. The staff contains a series of eighth and sixteenth notes with various fingerings indicated by numbers 1-5. A circled '1' is above the first measure.

Third staff of music. It begins with a treble clef and a 3/4 time signature. The dynamics are marked as *mf*. The staff contains a series of eighth and sixteenth notes with various fingerings indicated by numbers 1-5. A bracket labeled 'C.V.' spans the first four measures. A circled '2' is above the 10th measure, and circled '4's and '5's are below the 11th and 12th measures.

Fourth staff of music. It begins with a treble clef and a 3/4 time signature. The dynamics are marked as *p*. The staff contains a series of eighth and sixteenth notes with various fingerings indicated by numbers 1-5. A bracket labeled 'C.VII' spans the first four measures, and a bracket labeled 'C.II' spans the last two measures. Circled numbers 4, 5, 6, and 8 are below the staff.

Fifth staff of music. It begins with a treble clef and a 3/4 time signature. The staff contains a series of eighth and sixteenth notes with various fingerings indicated by numbers 1-5. A circled '2' is above the first measure, and circled '5's and '6's are below the staff.

Sixth staff of music. It begins with a treble clef and a 3/4 time signature. The dynamics are marked as *p*. The staff contains a series of eighth and sixteenth notes with various fingerings indicated by numbers 1-5. A bracket labeled 'C.V.' spans the last four measures. Circled numbers 4, 5, and 6 are below the staff.

Seventh staff of music. It begins with a treble clef and a 3/4 time signature. The dynamics are marked as *poco rit.*. The staff contains a series of eighth and sixteenth notes with various fingerings indicated by numbers 1-5.

A musical staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains a sequence of notes and rests, including eighth and sixteenth notes, and some beamed sixteenth notes.

A musical staff with fingering numbers (1-4) and circled numbers (2, 3, 4, 5, 6) below the notes. It includes chord labels "C. V" and "C. VII" with arrows pointing to specific notes.

A musical staff with fingering numbers (1-4) and circled numbers (4, 5) below the notes. It includes a chord label "C. VII" with an arrow pointing to a note.

A musical staff with fingering numbers (1-4) and circled numbers (3, 4, 5, 6) below the notes. It includes chord labels "C. VII" with arrows pointing to notes.

A musical staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains a sequence of notes and rests, including eighth and sixteenth notes, and some beamed sixteenth notes.

A musical staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains a sequence of notes and rests, including eighth and sixteenth notes, and some beamed sixteenth notes.

A musical staff with fingering numbers (1-4) and circled numbers (2, 3, 4) below the notes. It includes a chord label "C. I" with an arrow pointing to a note.

# VI MUÑEIRA

Allegro con moto

6ª m RÉ

The musical score for VI MUÑEIRA consists of ten staves of music. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Allegro con moto'. The piece begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The first staff includes the tempo and key signature markings. The score is annotated with various performance instructions and fingering numbers. Chordal annotations include C.V, C.VII, C.X, and C.II. Fingering numbers (1-4) are placed above or below notes to indicate fingerings. Circled numbers (1-5) are placed below notes, likely indicating breath marks or phrasing. The score includes dynamic markings such as *f* (forte) and *p* (piano). The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The piece concludes with a final chord and a fermata.

C. II C. X C. VII

C. VII

C. III C. V poco rit. C. II

C. V p arm 7

C. V C. II

C. VI C. III

C. II

The musical score consists of ten staves of music. The first staff begins with a piano (*p*) dynamic and a forte (*f*) dynamic. The second staff continues the melodic and harmonic development. The third staff includes fingering numbers (1, 1, 3) and a triplet. The fourth staff features a four-measure rest and a circled 'O'. The fifth staff continues the melodic line. The sixth staff includes a circled '2' and a circled '3', and ends with a piano (*p*) dynamic. The seventh staff is marked 'Lento' and includes 'C. III', 'cédex', and 'C. I'. The eighth staff includes 'C. VII' and a circled '5'. The ninth staff is marked '8ª alta' and 'loco', and includes a circled '4' and a circled '3'. The tenth staff concludes with a fortissimo (*ff*) dynamic and the instruction 'pesante', followed by a 'rasgueado' (strummed) section.

MANUSCRITO ORIGINAL

a. Andrés Segovia

Suite Compostelana

para guitarra

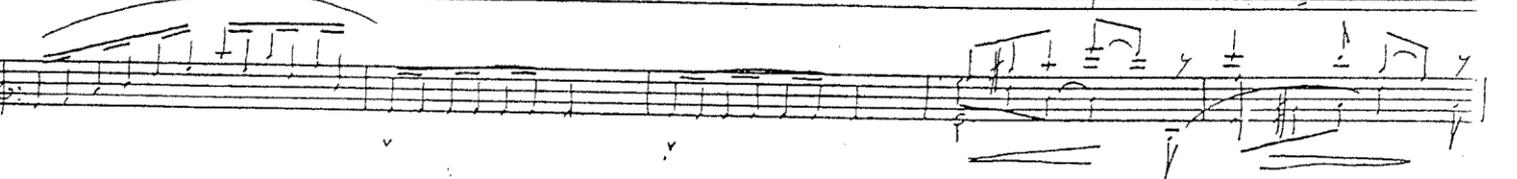
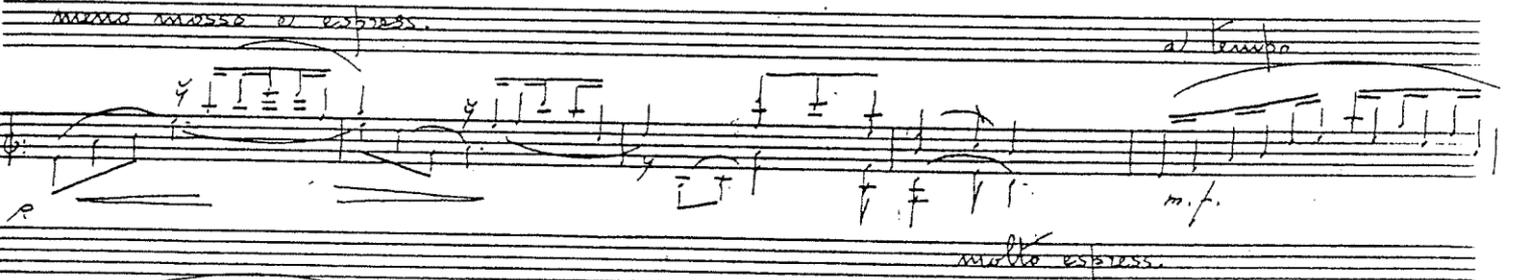
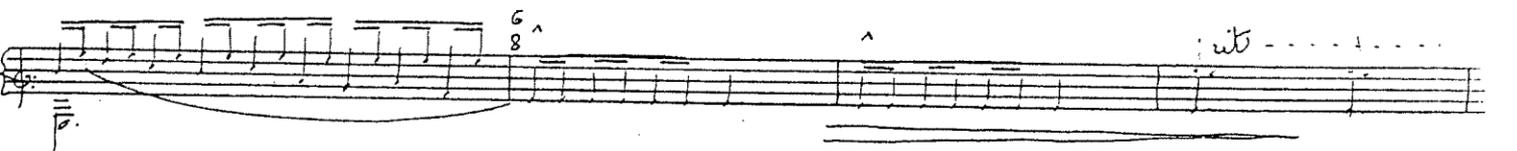
Con el objeto de acreditar  
y admitir, por enlaces musicales  
la amistad y el recuerdo de Santiago de  
Compostela.

F. U.

# Suite compostelana

## Preludio

(J. = 63)



*a tempo*

*molto espress* *a tempo*

*molto espress* *vfe.* (4/8) *f.* (4/8)

*a tempo*

*cres*

*dim* (4/8) *mb*

*a tempo*

4/8 *p.* *p.* *p.*

Handwritten musical notation on a five-line staff. It features a series of chords with stems pointing upwards, grouped by a large slur. The notation includes dynamic markings such as *p.* and *f.* below the staff. A measure number *6* is written above the staff.

Handwritten musical notation on a five-line staff. It shows a sequence of notes with stems pointing upwards, some grouped by a slur. A measure number *9* is written above the staff. The word *rit* is written above the staff.

Handwritten musical notation on a five-line staff. It features a series of chords with stems pointing upwards, grouped by a slur. The word *a tempo* is written above the staff. Dynamic markings *p.* and *f.* are present, along with the word *dim*.

Handwritten musical notation on a five-line staff. It shows a series of notes with stems pointing upwards, grouped by a slur. Dynamic markings *p.* and *f.* are present.

Handwritten musical notation on a five-line staff. It shows a series of notes with stems pointing upwards, grouped by a slur. Dynamic markings *p*, *ff*, and *pp* are present.

A series of empty five-line musical staves.

II

Coral

*Lento legato*

Handwritten musical score for Coral, measures 1-8. The score is written on a grand staff with two staves per system. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The tempo/mood is marked *Lento legato*. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as *p*, *sfz.*, and *rit.*. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

III

Cama

(♩ = 63)

*p. dolce*

*rit* *ten* *faca rit*

*sfz.*

*rit* *al tempo* *cres* *ten* *do*

*rit* *piu lento o molto cantabile*

Handwritten musical score for a string quartet, consisting of four staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The score is written in a single system across four staves.

Key features of the score include:

- Staff 1:** Features a melodic line with slurs and accents. Dynamics include *f*.
- Staff 2:** Continues the melodic line with slurs and accents. Dynamics include *f*.
- Staff 3:** Contains a series of triplets. Dynamics include *pp*, *res*, *col*, and *du*.
- Staff 4:** Continues the triplet pattern. Dynamics include *pp*.
- Staff 5:** Features a melodic line with slurs and accents. Dynamics include *f*.
- Staff 6:** Continues the melodic line with slurs and accents. Dynamics include *pp*.
- Staff 7:** Contains a series of triplets. Dynamics include *pp*.
- Staff 8:** Continues the triplet pattern. Dynamics include *pp*.
- Staff 9:** Features a melodic line with slurs and accents. Dynamics include *pp*.
- Staff 10:** Continues the melodic line with slurs and accents. Dynamics include *pp*.
- Staff 11:** Contains a series of triplets. Dynamics include *pp*.
- Staff 12:** Continues the triplet pattern. Dynamics include *pp*.
- Staff 13:** Features a melodic line with slurs and accents. Dynamics include *pp*.
- Staff 14:** Continues the melodic line with slurs and accents. Dynamics include *pp*.
- Staff 15:** Contains a series of triplets. Dynamics include *pp*.
- Staff 16:** Continues the triplet pattern. Dynamics include *pp*.
- Staff 17:** Features a melodic line with slurs and accents. Dynamics include *pp*.
- Staff 18:** Continues the melodic line with slurs and accents. Dynamics include *pp*.
- Staff 19:** Contains a series of triplets. Dynamics include *pp*.
- Staff 20:** Continues the triplet pattern. Dynamics include *pp*.

IV

Recitativo

*lento molto espressivo e cantabile*

*m.f.*

*meno lento*

*al tempo*

*meno lento*

*p*

*pp*

*do*

*tempo r.*

*m.f.* *p* *p*

V

Concinnus

(♩ = 10)

*m.f.*

*rit*

*rit*

*m.f.*

*rit*

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes various notes, rests, and accidentals. A handwritten annotation "rits" is written above the staff. The music appears to be in a 3/4 time signature.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes various notes, rests, and accidentals. A handwritten annotation "rit" is written above the staff. The music appears to be in a 3/4 time signature.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes various notes, rests, and accidentals. A handwritten annotation "rit" is written above the staff. The music appears to be in a 3/4 time signature.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes various notes, rests, and accidentals. The music appears to be in a 3/4 time signature.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes various notes, rests, and accidentals. A handwritten annotation "rit" is written above the staff. The music appears to be in a 3/4 time signature.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes various notes, rests, and accidentals. A handwritten annotation "rit" is written above the staff. The music appears to be in a 3/4 time signature.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes various notes, rests, and accidentals. The music appears to be in a 3/4 time signature.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes various notes, rests, and accidentals. A handwritten annotation "rit" is written above the staff. The music appears to be in a 3/4 time signature.

6<sup>a</sup> and 7<sup>a</sup>

# Muniera

*Allargo*

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "Muniera". The score is written on ten staves, with the first two staves containing a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked "Allargo". The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several dynamic markings, such as "f" (forte) and "z" (zestoso or similar). The score is divided into measures by vertical bar lines, and there are some annotations above the notes, possibly indicating fingerings or articulation. The handwriting is clear and legible.

A handwritten musical score for guitar, consisting of ten staves. The notation includes a variety of rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, and rests. Chord diagrams are indicated by numbers 1-4 on the strings. The score features several dynamic markings, including *f* (forte) and *z.* (zestoso). A tempo marking *animato* is present on the sixth staff. The piece concludes with a double bar line on the tenth staff.

A handwritten musical score consisting of ten systems of staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The markings include *dim*, *rit*, *pp*, *a tempo*, and *animato res. no*. The score is written in a single system with multiple staves per system, typical of a piano score. The handwriting is clear and legible.

*lento*

*a tempo*

*rasgueado*

1962

F. M. Simpson

