

Capítulo 4. Federico Mompou. *Suite Compostelana*.

En este capítulo se abordarán las características principales de la obra de Federico Mompou y su relación con la guitarra. Hecho lo anterior, se procederá al análisis de la *Suite Compostelana*.

4.1 De la obra de Federico Mompou.

Federico Mompou (1893-1987), compositor español nacido en Barcelona. Su formación tomó lugar en París en donde asistiera a la clase de composición de Paul Dukas.

Antonio Iglesias, autor del libro *Federico Mompou. Su obra para piano*, propone dos puntos esenciales para la interpretación de su obra: el Sonido y el Rubato. Del primero, Iglesias junto con el compositor explican el proceso para la creación sonora:

“Partiendo de que el ataque de la tecla ha de ser de cerca, es decir, como si el sonido fuera creado en los mismos dedos, el fenómeno físico se torna en causa y fin perseguidos al propio tiempo. El compositor nos afirma que ‘el sonido, luego de percutida la cuerda, se agranda, no se debilita...’” (Iglesias, 1976)

En la conjunción sonora en acordes, Federico Mompou empeña en mencionar que los pedales del piano “coadyuvan a la obtención de...atmósferas o climas que entremezclan vibraciones ‘en medio de los intervalos’, no ‘de una a otra nota’” (Iglesias, 1976). En este mismo punto Tomás Marco, investigador y compositor español, apoya lo anterior:

“...toda su música nace del estudio a fondo de la sonoridad y, más concretamente de la sonoridad pianística, puesto que toda obra de Mompou surge tras una búsqueda en el teclado de recursos de sonoridad que pueden ser analizados armónica y tímbricamente pero que obedecen a un primer impulso de pura sensibilidad sonora.” (Marco, 1982)

Se toma a consideración la producción sonora de la *Suite Compostelana* en la guitarra, siendo este un instrumento punteado por las uñas, pero a su vez se verá posteriormente las sonoridades que Mompou buscará en este instrumento.

El segundo punto antes mencionado es el Rubato. Para acercarse a la obra de Mompou, Iglesias hace una descripción a la manera de tocar del compositor:

Mompou “...toca su música con una gran exageración en sus contornos, como una bellísima improvisación siempre, partiendo los ataques entre las dos manos, ‘acelerando’ aquí para ‘ritardar’ allá, el todo dentro de un encanto personalísimo, imposible de imitar, solamente aconsejable en tomar su ideación, su esencia, el contorno de esa línea, interrumpida y rota las más de las veces, de su personal discurso musical...” (sic.) (Iglesias, 1976)

Otro punto importante en la obra de Federico Mompou es la búsqueda de la máxima expresión musical con el mínimo de ideas o de un motivo melódico simple.

4.2 Análisis de la *Suite Compostelana*.

El primer acercamiento a esta obra toma lugar desde su título: *Suite Compostelana*. El término *Suite*, está definido por Stanley Sadie en *The New Grove Dictionary of Music* como se cita a continuación:

Suite: en un sentido general, cualquier juego ordenado de piezas instrumentales que serán ejecutadas en una sesión... (Sadie, 1980)

Como tal están expuestos sus seis movimientos: *Preludio*, *Coral*, *Cuna*, *Recitativo*, *Canción* y *Muñeira*.

El segundo término dentro del título es *Compostelana*. De esta la relación con la ciudad Santiago de Compostela resulta clara. En un sentido musical, Federico Mompou hace uso de dos formas de expresión de la región: el canto y la danza. Esto abre un punto de similitud con las *Canciones* y *Danzas* del mismo compositor. Para ello Iglesias expone lo siguiente:

“Preguntado [a] el compositor por la posible razón que le llevó a escribir estas *Canciones* seguidas de *Danzas*, me dijo: ‘Sí, por contraste entre lirismo y ritmo, para evitar un cuaderno de canciones y otro de danzas, y, también, coincidencia natural y lógica de una forma adoptada, seguramente, por muchos compositores; recuerdo, por ejemplo, las *Rapsodias*, de Liszt y, entre los modernos, a Bartók o las *Tonadas chilenas* de Allende.”
(Iglesias, 1976)

En el caso de la *Suite Compostelana* en canto se tiene *Coral*, *Cuna*, *Recitativo* y *Canción*; y para la danza se tiene la *Muñeira*. Antonio Iglesias hace la aclaración en la siguiente cita que Federico Mompou no es nacionalista, pero su obra esta impregnada de un *regionalismo*:

“Aun en el momento en que Mompou se propone escribir unas *Canciones* y *Danzas* sobre una temática popular catalana, es decir, de directo apoyo en el documento folklórico, los números V y VI y la *III Danza* son absolutamente originales creaciones mompouianas,

saliéndose así de una toma de lo directo o alusión concreta. ‘Me molesta que me digan *nacionalista* porque ello es de sentido equivocado’, nos dijo en cierta ocasión. Esta evasión de la cita directamente folklórica, es una de las constantes de toda la obra de Federico Mompou que, sin embargo, claro está que puede sentirse legítimamente molesto con la vieja etiqueta de un superado *nacionalismo*, aun cuando el aroma *regionalista* de su Cataluña no deje de perfumar casi siempre su entera obra y, bien en concreto, sus *Canciones y Danzas*.” (Iglesias, 1976)

Tomando en cuenta el punto anterior, se exponen las cuatro grandes formas de melodías tradicionales de la llamada Europa Mediterránea que Joseph Crivillé clasifica en su libro *Historia de la Música Española* en el volumen 7, con el fin de relacionar y ubicar los movimientos de la *Suite Compostelana*.

- **Primera:** melodías tradicionales, que se ejecutan colectivamente: canciones de ronda, de romería, cantos religiosos, procesionales, mayos, canciones de boda, canciones de Navidad, etc. (monodías a solo o a coro y participaciones polifónicas, con acompañamiento instrumental o sin él). (Crivillé, 1997)
- **Segunda:** Melodías tradicionales de marcado aspecto individual: canciones de cuna, canciones de trabajo (aunque muchas de ellas sean interpretadas colectivamente), lamentaciones amorosas y fúnebres (monodías a solo o voces solas alternadas). (Crivillé, 1997)
- **Tercera:** melodías ejecutadas mediante los instrumentos de factura popular (bailes, danzas o tocatas). Son discursos melódicos íntimamente ligados con las características organológicas del instrumento que las ejecuta y suelen presentar el lenguaje musical propio de la región, zona o núcleo que las hizo germinar. (Crivillé, 1997)

- **Cuarta:** Grandes formas o maneras de expresión podríamos clasificar aquellas melodías cantadas que, casi siempre con un acompañamiento instrumental, se destinan a las danzas y a los bailes: melodías de jotas, seguidillas, fandangos, ruedas sardanas, zortzikos, zapateados, muñeiras, etc....” (Crivillé, 1997)

Ya expuestos los puntos que se consideran pertinentes, se procede al análisis de la *Suite Compostelana*.

4.2.1 I. Preludio.

Este *Preludio* está dividido en tres secciones: A-B-A'-Coda.

Sección A:

En un compás de 9/8, Mompou presenta el motivo A (ejemplo 4-1) que está hecho por una melodía que comienza en el segundo sub-pulso, y está acompañada por una nota pedal que será la tónica de la escala frigia en uso, en este caso *Si*. La frase se extiende por cuatro compases.



Ejemplo 4-1.

En el Compás 5 se presenta el motivo B (ejemplo 4-2) en un cambio de compás a 6/8. Este motivo B puede ser dividido en dos partes, la primera en un asenso que inicia

con un ligado, y la segunda por el descenso de cuartas quebradas en dieciseisavos. Al igual que el motivo A tiene una duración de cuatro compases, seguido de un pequeño puente que llevará a la tonalidad de E menor con modo frigio, siendo la repetición de la frase A ahora con la nota pedal de *mi* en la primera y sexta cuerda de la guitarra.

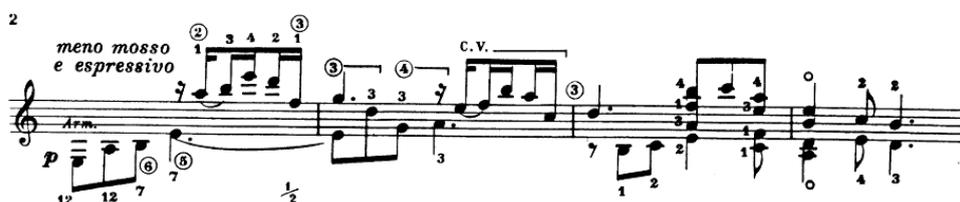


Ejemplo 4-2.

El compás 15, Mompou presentará 6 dieciseisavos y negra con puntillo repitiendo la nota *mi* (Motivo C) en dos ocasiones, y una tercera sólo repitiendo *mi* en negra con puntillo en octavas como puente que llevará a la sección B.

Sección B.

Con la indicación *Meno mosso e espressivo* (Sección B1), el motivo D abre con armónicos delineando tres corcheas y negra con puntillo, la cual será respondida por una fragmentación de la primera parte del motivo B en una frase de Cuatro compases.



Ejemplo 4-3.

Esta frase B-a será variada en dos ocasiones en los compases 26 a 29 y 34 a 35 (aquí en *Stretto*). En ella aparece la indicación *molto espress.* con la variación del

motivo *D* en la primera ocasión con dos líneas melódicas en espejo en el grado *iv* (La menor) y usando la escala armónica.

Con la indicación *a Tempo*, los compases 22 a 25 exponen la frase *B-b* con el motivo *B''* el cual tendrá respuesta con el motivo *C*. Esto se repite en el grado *iv* en los compases 30 a 33,

El clímax de este preludio aparece de los compases 36 a 48. En este aparece el motivo *B* desarrollado de tal manera que llevará de la nota mas grave de la guitarra a tres octavas arriba (compás 43) [recorriendo $\frac{3}{4}$ partes del rango sonoro de la guitarra] en un gran *crescendo*. El regreso tiene lugar a partir del compás 45 ahora con la nota *re* como bajo. El compás 48 rompe con la textura de dieciseisavos usando dos negras con puntillo delineando el acorde de *mi* mayor que resolverá a la tonalidad de La menor modal.

Sección A':

Del compás 51 a 58 Mompou repite lo expuesto del compás 1 a 10 en la nueva tonalidad de La menor.

Coda.

Con una nueva variación del motivo *B*, Mompou realiza un descenso sugiriendo la cadencia *v-i* con un pedal en la nota *la*. El preludio termina con la repetición del motivo *B''* expuesto en el compás 30 y haciendo, el cual extenderá hasta el compás 68 en el cual prepara el acorde *v* que resuelve a *i*.

4.2.2 II. Coral.

Con la indicación de *Lento-Legato*, el título de la pieza, *Coral*, ya expone de las características de la misma: Textura coral a 4 voces. La tonalidad de esta pieza es Fa# menor en un compás de 2/4. El motivo con el que se desarrolla esta compuesto por una negra, dos corcheas y dos negras (ejemplo 4-4).



Ejemplo 4-4.

La obra esta constituida por tres frases de 8 compases cada una.

Frase A:

En los primeros 4 compases la línea cantante esta presentada por la voz *soprano*, que será respondida por el *bajo* en los siguientes 4 compases terminando en el grado *v*, menor modal.

Frase B:

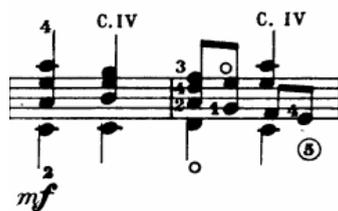
En esta segunda frase, Mompou desarrolla una secuencia con el motivo mostrado en el ejemplo 4-5 que pasará por los grados *iv-VI-III-V-i*.



Ejemplo 4-5.

Frase C:

Mompou presenta esta frase en el relativo mayor en primera inversión. El motivo será presentado en espejo a como fue presentado por primera vez (ejemplo 4-6) y con la indicación *mf*.



Ejemplo 4-6.

Esta sección repetirá, para ello Mompou del compás 22 a 24 prepara como se muestra en el Ejemplo 4-7;. Mompou busca la resolución *v-i* en Fa # menor rompiendo con la textura en el compás 31 enfatizando la resolución con un tresillo en la voz *soprano* (Ejemplo 4-8).



Ejemplo 4-7.



Ejemplo 4-8.

La obra termina con la repetición de las frases A y B.

4.2.3 III. Cuna.

Dentro de lo que propone Joseph Crivillé, las canciones de cuna o *nanas*, pertenecen al segundo grupo: Las Canciones de Cuna son música tradicional en las que el niño es receptor. Así mismo estas canciones tienen una forma reiterativa, tanto en el aspecto literario como en el musical (Crivillé, 1997). Esta Cuna tiene un motivo A anacrúzico de negra y caerá al siguiente compás a una nota blanca. Este será acompañado por un ostinato de tresillo descendente de corcheas quebrando los acordes en uso seguido de una nota negra en un compás de $\frac{3}{4}$. Esto se muestra en el ejemplo 4-9.



Ejemplo 4-9.

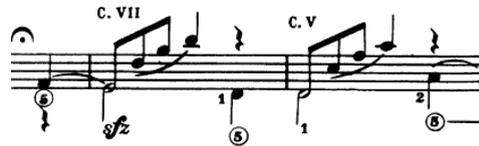
Esta pieza esta compuesta en tres secciones.

Sección A:

Integrada por dos frases de 8 compases cada una mas dos compases de *codetta*. La primera expone el motivo A de negra y blanca de manera descendente por grado conjunto y la segunda de manera ascendente. La *codetta* resuelve con los acordes V-I $\frac{6}{4}$ en la tonalidad de *Do*.

Sección B:

Aunque esta sección continúa con el desarrollo del motivo A, la he denominado B porque Mompou cambia la línea melódica al bajo y el ostinato de tresillos ahora ascenderá quebrando los acordes en uso (ejemplo 4-10).



Ejemplo 4-10.

Esta sección terminara delineando el acorde V7 de *La* menor que resolverá en la sección C.

Sección C:

Con la indicación *Piu lento e molto cantabile*, Mompou rompe el ostinato para presentar el motivo B (ejemplo 4-11). Dicho motivo se expone en el soprano de los compases 36 a 39, y en el bajo del compás 40 a 47. Del compás 48 a 51 ambos lo harán usando espejo entre ellos.



Ejemplo 4-11.

La obra termina con la repetición de la sección A más una codetta de tres compases reafirmando la tonalidad de *Do*.

4.2.4 IV. Recitativo.

El *Recitativo* está más ligado a la tradición operística. En tal caso Stanley Sadie propone la definición como: “Tipo de escritura vocal, normalmente para voz sola, con la intención de imitar el lenguaje dramático en canción. (Sadie, 1992)

Otra definición es la que se muestra a continuación:

Recitative: ((Fr. *Récitative*, or *récitatif*; Ger., *Rezitativ*; It., *Recitativo*). Nombre dado a las partes declamatorias de la ópera, en las cuales el guión generalmente avanza, como opuesto a los segmentos líricos más estáticos o reflexivos. (Bagnoli, 1993)

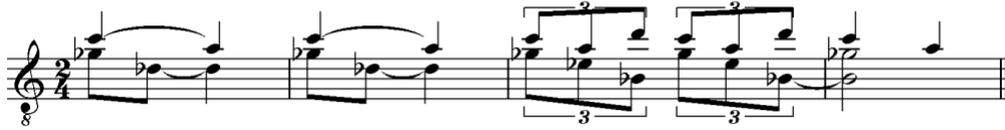
Esta pieza abre con la indicación *Lento molto espressivo e cantabile* y ésta tiene como centro la nota *Fa* en un compás de 2/4. Las frases se encuentran ubicadas en el registro bajo de la guitarra, por lo que sugiere la interpretación de éstas como si fuera un cantante *Bajo*.

Frase A:

El ejemplo 4-12 muestra la primera línea la cual esta caracterizada por salto de cuarta disminuida. La escritura de Mompou en esta obra tiene tintes orquestales, pues el ejemplo 4-13 se muestra el motivo en respuesta a la primera frase en un rango más agudo y con una textura de dos voces.



Ejemplo 4-12.



Ejemplo 4-13.

Los compases 1 a 11 serán repetidos paralelamente una 4ª Justa abajo.

Frase B:

La frase B tomará lugar del compás 23 a 28. Aquí la textura ya será completa con acordes.



Ejemplo 4-14.

Frase C:

Esta frase tendrá la característica de ser una secuencia con el motivo de ascenso por grado conjunto de corcheas la cual tiene respuesta por terceras descendentes por grado conjunto (ejemplo 4-15). Esto sucederá dos ocasiones, la tercera y cuarta será por nota de escape en un salto de séptima; la repetición será en sentido contrario (ejemplo 4-16).



Ejemplo 4-15.



Ejemplo 4-16.

La línea mostrada en el ejemplo 4-17 sirve como puente para llevar a la frase A'. Esta será la coda a esta pieza buscando un en el compás 62 la cadencia *v-i* de Fa menor.



Ejemplo 4-17.

4.2.5 V. Canción.

Esta pieza esta escrita en la tonalidad de A menor en un compás de $\frac{3}{4}$. Mompou la desarrolla con el motivo A de negra con puntillo-corchea-negra y blanca más una negra que unirá la repetición constante de dicho motivo (Ejemplo 4-18).



Ejemplo 4-18.

La pieza esta estructurada en tres periodos, en los cuales contiene frases regulares de 8 compases más algunos pequeños puentes de un compás y la coda al final.

Periodo A.

Esta frase desarrolla el motivo A en frases de 8 compases (como se mencionó anteriormente) en el bajo con el acompañamiento sugerido de la armonía en segundo tiempo de cada compás.

Periodo B.

Procederá de la misma manera que el periodo anterior sólo que esta frase utilizará una modulación al grado *v* menor con el uso de la alteración de Fa # en la colección. Las dos frases de este periodo están unidas por un pequeño puente en el compás 25 (Ejemplo 4-19).



Ejemplo 4-19.

Periodo A'.

En este periodo, Mompou completa la armonía añadiendo la fundamental de cada acorde en uso.

Periodo C.

Este periodo tiene la función de pequeño desarrollo y clímax. En los primeros 8 compases el motivo A aparece por primera vez en la voz superior siendo respondida por el bajo en una secuencia casi regular. Del compás 59 a 65 la textura acompañante cambia a tres negras por compás. En los primeros cuatro compases aparece el motivo A, y los siguientes tres corcheas que junto con las negras delinearán los acorde *i-v* que preparan el regreso al periodo A' y la Coda.

4.2.6 VI. Muñeira.

En esta última pieza es evidente del uso de la cultura de Santiago de Compostela desde el título. “Etimológicamente, *Muñeira* significa danza molinera, derivando el termino de ‘muiño’ o molino.” También se le conoce como *Versos de la Gaita Gallega* o *Copla de Muñeira*. (Crivillé, 1997) De ella, Josep Crivillé hace una descripción del baile:

“La muñeira es un baile suelto y de parejas, que puede considerarse como la 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 mover apenas los brazos, da la sensación de recibir el homenaje del varón, quien hace alarde de su donaire y movilidad ante ella.” (Crivillé, 1997)

Las características de la muñeira son las siguientes:

- Las muñeiras están escritas en tonalidades mayores de acuerdo con la gaita gallega. (Crivillé, 1997)
- La formula rítmica característica de este baile es corchea con puntillo dieciseisavo y corchea  (dáctilo) en un compás binario compuesto (6/8). (Crivillé, 1997)
- Las frases musicales que integran la danza suelen ser dos, que actúan como de antecedente y consecuente. Se desarrollan a lo largo de ocho compases, cada una cadenciando cada cuatro. Dicho conjunto se repite varias veces a manera de variaciones para el baile”. (Crivillé, 1997)

- El conjunto instrumental que interpreta la Muñeira suele estar integrado por gaita, pandero y tamboril. (Crivillé, 1997)

Sección A.

La Muñeira abre con dos compases de introducción estableciendo la tónica en Re como se muestra en el ejemplo 4-20. El motivo A^1 , que consiste en una frase de 8 compases, es presentado de manera anacrúsica al compás 3. Su repetición está en grado V tomando como nota pedal la nota *La* en el segundo tiempo de cada compás.



Ejemplo 4-20.

Nuevamente en la tónica, toma lugar el Tema *B* (Ejemplo 4-21). El tema es acompañado por un pedal en *re* en cada segundo tiempo de cada compás. En la repetición de esta frase la voz interna en el primer tiempo, delinearé las notas $7b$ y $6b$ de *Re*, mientras que en el segundo tiempo de cada compás se marcarán un nuevo pulso las notas rasgueadas. Ello se muestra en el ejemplo 4-22.



Ejemplo 4-21.



Ejemplo 4-22.

¹ Motivo tomado por Mompou del tema popular *Muñeira de Lugo*.

Con una tonisización al grado *IV* de *Re* (*G mayor*), el motivo *C* presentará un pequeño desarrollo dentro de la Sección *A*. La frase de 8 compases es repetida 4 veces: la primera en *IV*, la segunda en *I* (*-vi*), la tercera pedal en *re*, y la cuarta en *IV* (*V/ii*). Esta última prepara a la sección *B* con una modulación *E* menor.

Sección B.

Esta sección en el compás 67, abre con el Motivo *A'* en la tonalidad de *E* menor. En el compás 75 (ejemplo 4-23), Mompou hace un desarrollo con los dos elementos anacrúsicos de los motivo *A* y *B*, tomando el de *A* para marcar inicios de nuevas subfrases.



Ejemplo 4-23.

Sección A'.

Esta sección comienza con la repetición literal del Motivo *A*. La entrada del motivo *B'* tiene lugar una octava abajo a como fue presentado en el compás 19, ello comenzará a dar el sentido de Final a la obra. En el compás 133, Mompou presenta el motivo *A'* ahora en la tonalidad de *Re* menor, esto haciendo alusión a la sección *B*. La sub-frase aparece con la indicación *cedéz* (Cediendo), y terminará con la indicación *Lento*. A continuación se recorre la nota *la* en tres octavas ascendiendo con el motivo de tres corcheas y negra reiterando el grado *V* 4/6. La obra termina con una escala

descendente que va del grado *V* a *I* pasando por *VI* y el acorde de *Re* mayor rasgueado con la indicación *ff* y *pesante*.