

N° 06/2026

TTTTTTTTTTTTTTTT TTTTTTTTTT  
TTTTTTTT T T TTT TTTTTTTT  
TTTT T TT T TTTT  
TTTTTTTTTTTTTTTTTTTT T T  
TTT TTTTTTTTTTTTTT TTTT

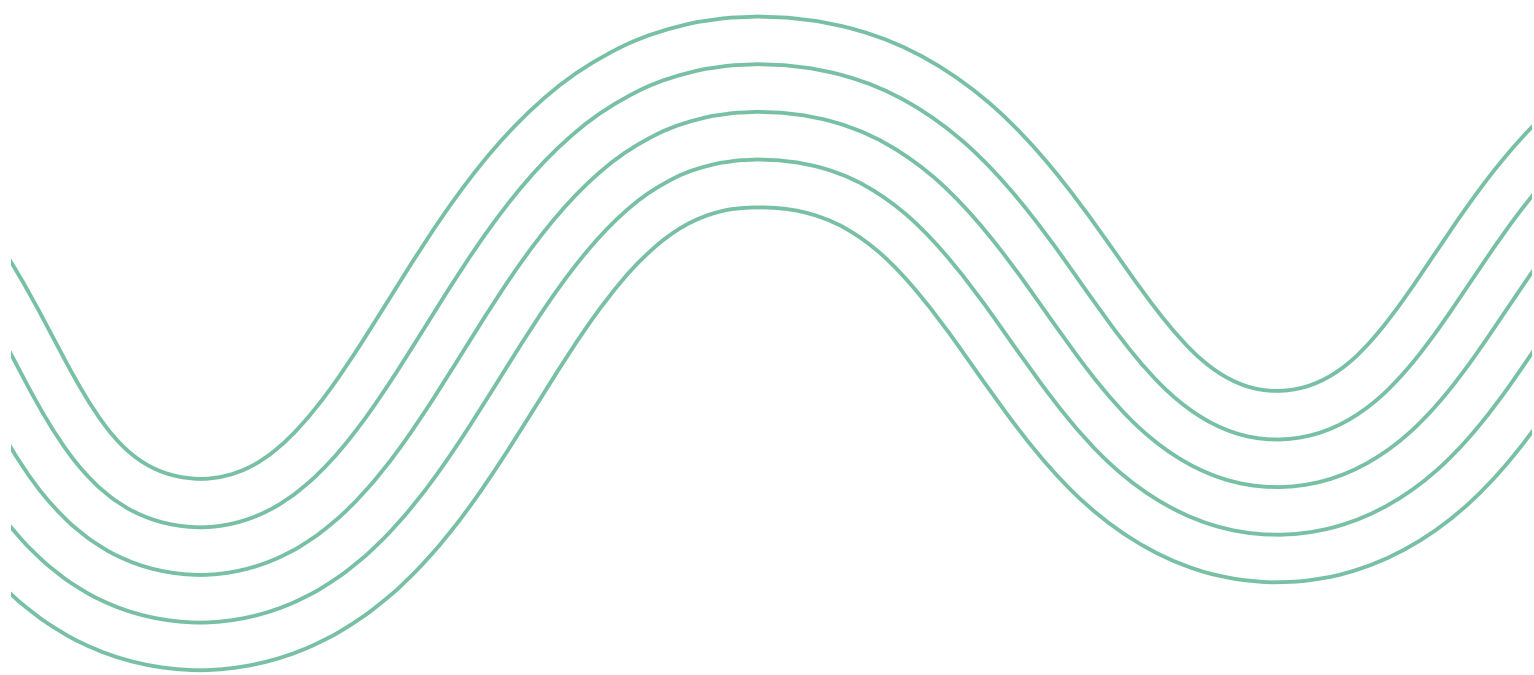
Conservatorio  
di musica  
Giuseppe  
Tartini  
Trieste

# Tartiniana

Storia della Musica  
e Musicologia

***Le Canciones y Danzas n° 10 e n° 13  
per chitarra di Frederic Mompou***

**Camilla Rubagotti**



© Edizioni del Conservatorio Tartini di Trieste 2026

ISBN 979-12-81892-34-7

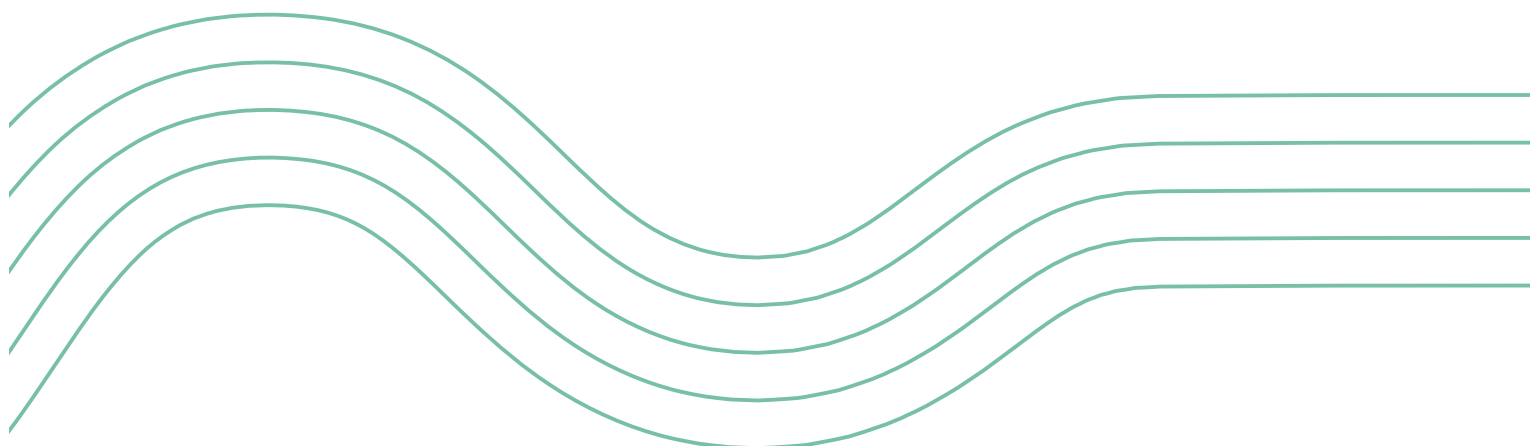
**Conservatorio di Musica "G. Tartini", Trieste**  
**Dipartimento di Strumenti ad arco e a corda**

a. a. 2021-2022

**Triennio di I livello**  
Scuola di Chitarra

**Tesi di Diploma**

*Le Canciones y Danzas*  
*n° 10 e n° 13 per chitarra*  
di Frederic Mompou



**Diplomanda**  
Camilla Rubagotti

**Relatore**  
Prof. Matteo Rigotti

**Correlatore**  
Prof. Filippo Perocco



# INDICE

|  |       |
|--|-------|
| Le Canciones y Danzas n° 10 e n° 13 nel ciclo                  | p. 7  |
| Le Opere per chitarra  | p. 9  |
| <b>1. I dedicatari</b>   | p. 9  |
| <b>2. Ipotesi di datazione di <i>Canción y Danza n° 10</i></b> | p. 11 |
| <i>Canción y Danza n° 10</i>                                   | p. 15 |
| <b>1. Analisi del manoscritto autografo</b>                    | p. 15 |
| <b>1.1. <i>Canción</i></b>                                     | p. 16 |
| <b>1.2. <i>Danza</i></b>                                       | p. 17 |
| <b>1.3. Conclusione</b>  | p. 18 |
| <b>2. Le versioni autografe a confronto</b>                    | p. 19 |
| <b>2.1. Confronto</b>  | p. 19 |
| 2.1.1. <i>Canción</i>  | p. 19 |
| 2.1.2. <i>Danza</i>  | p. 20 |
| <b>2.2. Legami fra chitarra e insieme vocale</b>               | p. 21 |
| <i>Canción y Danza n° 13</i>                                   | p. 22 |
| <b>1. Analisi del manoscritto autografo</b>                    | p. 22 |
| <b>1.1. <i>Canción</i></b>                                     | p. 23 |
| <b>1.2. <i>Danza</i></b>                                       | p. 24 |
| <b>1.3. Conclusione</b>  | p. 26 |
| Mompou e la chitarra   | p. 27 |
| Bibliografia, Sitografia, Fonti Audiovisive e Iconografia      | p. 30 |

Si ringraziano:  
la Fundació Frederic Mompou di Barcellona,  
la Fundación Andrés Segovia di Linares,  
la Biblioteca de Catalunya,  
il Centre de Documentació de l'Orfeó Català

## Le Canciones y Danzas n° 10 e n° 13 nel ciclo

**Se avete la certezza che quell'opera o quel compositore sia sincero in tutto ciò che fa, potete dire che sta bene, che va bene, che non può essere cattivo.<sup>1</sup>**

Il ciclo delle *Canciones y danzas* è stato composto da Frederic Mompou in un ampio periodo di tempo: il primo dittico risale ai primi anni Venti,<sup>2</sup> il quindicesimo agli anni Settanta.<sup>3</sup> L'ispirazione catalana è ben evidente: le melodie utilizzate appartengono, in buona parte, alla tradizione della terra natale del compositore; esistono tuttavia diverse eccezioni, come segnalato da Prével (il cui sguardo si ferma al dodicesimo dittico ma le cui considerazioni possono essere estese anche agli ultimi tre):

*Quarant'anni, ma non sembra, da tanto viene rispettata l'unità del tono! E tuttavia l'omogeneità che caratterizza questa raccolta di piccoli capolavori risponde a leggi misteriose il cui segreto non può essere interamente chiarito. Perché se la maggior parte delle «canzoni» e delle «danze» utilizza, raccogliendoli, motivi fino ad allora sparsi, presi in prestito dal folklore catalano e riuniti con un tocco senza pari (si ha l'impressione, ogni volta, che la «canzone» e la «danza» che la segue siano state fatte da sempre l'una per l'altra), ne esistono diverse, e non delle minori – la quinta e la sesta in questo*

*caso – del tutto originali. Quanto alla terza, presenta la particolarità di unire una «canzone» che deriva dall'armonizzazione – così riuscita, d'altronde – di una delle più celebri ninnenanne catalane, El Noi de la Mare, a una sardana originale di Mompou, il che è quasi una scommessa.<sup>4</sup>*

Oltre alle composizioni originali e alle armonizzazioni di motivi tradizionali, è presente un'eccezione: *Canción y danza n° 10* è sì l'armonizzazione di due melodie, ma non tratte dal folklore catalano. Nonostante la notevole varietà, il ciclo risulta estremamente organico: la continuità è certamente garantita da una coerenza formale derivante dal «contrasto fra il lirismo e il ritmo»,<sup>5</sup> ma non dipende solo da questa. Invero, nell'intera opera di Mompou sono presenti tratti caratteristici che permettono di individuare un linguaggio unitario; tale coerenza non deriva da immobilismo o assenza di evoluzione, bensì dalla profonda sincerità che caratterizzava il compositore catalano.<sup>6</sup> Tale dirittura estetica portò il giovane Frederic a compiere scelte a cui sarebbe sempre rimasto fedele; fra queste ricordiamo, per l'attinenza con i temi trattati nel corso di questo lavoro, la generale aderenza alla tonalità ma non a un'armonia da lui percepita come imposta («Volevo essere fedele a me stesso. Io sono tonalità.

<sup>1</sup> Trébouta Jacques, Vozlinsky Pierre, *Federico Mompou, serie L'homme et sa musique*, Institut national de l'audiovisuel, Office de radiodiffusion-télévision française, 1971, 48' ca. Traduzione nostra delle parole di Mompou: «*Si vous avez l'assurance de que cette œuvre ou ce compositeur, il est sincère avec tout ce qu'il fait, vous pouvez dire que c'est bien, que c'est bon, que ce ne peut pas être mauvais*»

<sup>2</sup> Janés Clara, *Federico Mompou: vida, textos y documentos*, Fundación Banco Exterior, Madrid, 1987, p. 187

<sup>3</sup> Bastianelli Jérôme, *Federico Mompou 1893-1987: À la recherche d'une musique perdue*, Actes sud, Arles, 2021, p. 123

<sup>4</sup> Prével Roger, *La musique et Federico Mompou*, Éditions Ariana, Ginevra, 1976, p. 98. Traduzione nostra del testo originale: «*Quarante ans, mais il n'y paraît pas, tant l'unité de ton est respectée! Et pourtant l'homogénéité qui caractérise ce recueil de petits chefs-d'œuvre répond à des lois mystérieuses dont le secret ne peut être entièrement éclairci. Car si la plus grande partie des «chansons» et des «dances» utilisent en les rassemblant, des airs jusque là épars, empruntés au folklore catalan et réunis avec un doigté hors pair (on a l'impression, à chaque fois, que la «chanson» et la «danse» qui lui succède ont été de toute éternité faites l'une pour l'autre), il en existe plusieurs – et non des moindres: – la Ve et la VIe en l'occurrence – qui sont parfaitement originales. Quant à la IIIe, elle possède la particularité d'unir une «chanson» qui résulte de l'harmonisation – combien réussie d'ailleurs – de l'une des plus célèbres berceuses catalanes, El Noi de la Mare, à une sardane originale de Mompou, ce qui est presque une gageure*»

<sup>5</sup> Iglesias Antonio, *Federico Mompou: la seva obra per a piano*, Fundació Güell, Madrid, 1978, p. 225. Traduzione nostra delle parole di Mompou citate da Iglesias: «*contrast entre el lirisme i el ritme*»

<sup>6</sup> V. Montsalvatge Xavier, *L'home i l'artista de la sensibilitat*, «*Revista Musical Catalana*», XXXV (09/1987), p. 20. «*Senza che in qualsivoglia maniera possiamo considerare Mompou un compositore immobilista, la stessa freschezza, la palpazione attuale e il senso "moderno" li troviamo tanto nelle sue iniziali Impressions íntimes o Escenes d'infants, scritte settant'anni fa, quanto negli ultimi quaderni di Música callada. Vedo questa realtà come un riflesso di ciò che era la sua persona*» (traduzione nostra del testo originale: «*sense que de cap manera puguem considerar Mompou com a un compositor immobilista, la mateixa frescor, la palpació actual i el sentit "modern" el trobem tant a les seves inicials Impressions íntimes o les Escenes d'infants – escrites fa setanta anys-, com als darrers quaderns de Música callada. Aquesta realitat la veig com un reflex d'allò que era la seva persona*»)

La tonalità con tutto ciò che le è stato apportato, nelle dissonanze. Ma, in fondo, era la tonalità»,<sup>7</sup> la semplicità di un lirismo di infantile innocenza<sup>8</sup> e la ricerca dello spontaneo e dell'essenziale («Da più di cinquant'anni, l'essenza della mia estetica si può riassumere in una sola parola, "ricominciare", conducendo alla ricerca di un massimo di espressione con un minimo di mezzi, allo scopo di creare una musica allo stato puro»<sup>9</sup>).

Semplicità ed essenzialità non sono tuttavia la trici di banalità: l'innocenza dell'ineffabile crea, nella musica di Mompou, un'inspiegabile magia che non può non essere ricondotta al concetto di *charme* jankélévitchiano: «[...] il non-so-che e più particolarmente lo charme non esistono che nella nescienza-di-sé e nella coincidenza sostanzialmente incosciente del soggetto con se stesso [...]».<sup>10</sup>

Delle quindici *Canciones y danzas*, solo due non sono per pianoforte: la tredicesima, per chitarra, e la quindicesima, per organo. È noto quanto Mompou fosse «restio a tutto quanto non fosse il suo piano»,<sup>11</sup> tuttavia esistono anche trascrizioni di alcuni dittici: ricordiamo che, fra i manoscritti autografi conservati alla Biblioteca de Catalunya, si trovano versioni per violino e pianoforte del sesto (M 6719/3, M 6719/4) e del settimo (M 6720), per coro misto del nono (M 6722/2, M 6722/3, M 6722/4) e per quartetto vocale del decimo (M 6723/3);<sup>12</sup> di quest'ul-

timo esiste anche una versione per chitarra, il cui manoscritto è conservato nell'Archivio della Fundación Andrés Segovia di Linares.<sup>13</sup>

Il materiale impiegato nelle due *Canciones y danzas* per chitarra proviene da fonti differenti: la decima è basata su due delle *Cantigas de Santa María* del re Alfonso X il Saggio, la 100 e la 179,<sup>14</sup> mentre la tredicesima su due canzoni popolari catalane, *El cant dels ocells* e *El bon caçador*.<sup>15</sup>

**7** Trébouta Jacques, Vozlinsky Pierre, *Federico Mompou*, op. cit., 11'30" ca. Traduzione nostra delle parole di Mompou: «*Je voulais être fidèle à moi-même. Moi, c'est de la tonalité. La tonalité avec tout ce qui a été apporté, dans les dissonances. Mais c'était, au fond, la tonalité*»

**8** V. Bastianelli Jérôme, *Federico Mompou 1893-1987*, op. cit., p. 40. «Mompou non ha mai perso lo sguardo infantile, miscuglio di acutezza e di innocenza» (traduzione nostra del testo originale: «*Mompou n'a jamais perdu son regard d'enfant, mélange d'acuité et de naïveté*»)

**9** Trébouta Jacques, Vozlinsky Pierre, *Federico Mompou*, op. cit., 40'50" ca. Traduzione nostra delle parole di Mompou: «*Depuis plus de cinquante ans, l'essentiel de mon esthétique se résume par un seul mot, "recommencer", et conduisant à une recherche d'un maximum d'expression avec un minimum de moyens, et dans un but de créer une musique à l'état pur*»

**10** Jankélévitch Vladimir, *Il non so che e il quasi niente*, Marietti, Genova, 1987, p. 65 (*Le je-ne-sais-quoi et le presque-rien*)

**11** Iglesias Antonio, *Andrés Segovia y Federico Mompou ante el centenario de su nacimiento*, «*Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*», LXXV (1992), p. 222

**12** V. catalogo del *Fons Frederic Mompou* della Biblioteca de Catalunya

**13** V. Attademo Luigi, *El repertorio de Andrés Segovia y las novedades de su archivo*, «*Roseta: revista de la Sociedad Española de la Guitarra*», I (10/2008), p. 82

**14** Iglesias Antonio, *Federic Mompou*, op. cit., pp. 269-270

**15** V. Colazzo Salvatore, *Federico Mompou: el sonido como resonancia armónica*, «*Revista de Musicología*», XXI (12/1998), p. 620

## Le Opere per chitarra

**Mompou conosceva bene la chitarra e gli piaceva.<sup>16</sup>**

### 1. I dedicatari

È la moglie del compositore a sottolineare, in un'intervista, l'interesse di Frederic Mompou nei confronti della chitarra. Parlando della *Suite Compostelana*, infatti, Carme Bravo dichiara: «Andrés Segovia diteggiò la partitura [...] e disse che non aveva dovuto alterare nulla. Mompou conosceva bene la chitarra e gli piaceva. Anche la *Canción y danza n° 13* è per chitarra, gliel'ho già detto».<sup>17</sup> Tale interesse si è in effetti concretizzato in tre composizioni: in primo luogo la *Suite Compostelana*, risalente al 1962 e dedicata ad Andrés Segovia, il quale la registrò pochi anni dopo; secondariamente *la Canción y danza n° 13*, composta nel 1972 per Narciso Yepes, che la incluse nel disco *Música catalana* nello stesso anno; inoltre, esiste una versione non datata della *Canción y danza n° 10*, composta per pianoforte nel 1953.<sup>18</sup> I dedicatari delle opere di Mompou per chitarra sono quindi due grandi chitarristi spagnoli del Novecento.

Il rapporto fra Mompou e Segovia, sebbene i due si conoscessero e ammirassero già in precedenza,<sup>19</sup> è indissolubilmente legato ai corsi galiziani di *Música en Compostela*. Questo ambiente – tanto favorevole al riservato compositore – stimolò la nascita della *Suite Compostelana*; qui la racconteremo tramite le parole di Antonio Iglesias:

*Così ebbi l'onore di assistere alla nascita della "commissione" fatta da lui [Segovia] a Mompou "di una composizione che affondasse le proprie radici in Galizia e avesse titolo per il concerto",*

*e la cui disposizione tecnico-strumentale, lo stesso illustre chitarrista l'avrebbe consigliata a mano a mano. E così nacque un giorno, nel 1962, la "Suite Compostelana" [...], che lui [Segovia] avrebbe portato in giro per il mondo con grande successo e che ci avrebbe lasciato registrata su disco [...].<sup>20</sup>*

Avvolta nel mistero è invece la genesi della versione per chitarra della *Canción y danza n° 10*; è certo solo che, anche in questo caso, l'opera sia stata concepita per Segovia. Il manoscritto autografo è stato riscoperto e pubblicato postumo; se seguiamo il filo della memoria di Iglesias, la prima opera di Mompou per chitarra sarà quindi seguita solo dieci anni dopo, nel 1972, dalla seconda, *Canción y danza n° 13*.

Quest'ultima composizione di Mompou per chitarra è dunque l'unica dedicata non a Segovia, ma a Narciso Yepes. Nel *Fons Mompou* conservato alla Biblioteca de Catalunya non è presente corrispondenza fra i due che risalga a prima del 1972: due anni prima, il chitarrista aveva partecipato alla produzione di un documentario su Mompou dell'Office de radiodiffusion-télévision française, distribuito poi dall'Institut national de l'audiovisuel, in cui aveva suonato parte della *Suite Compostelana*. Ma perché era stato Yepes a parteciparvi e non Segovia, dedicatario dell'opera e amico del compositore? La risposta si trova nella corrispondenza fra il chitarrista andaluso e Frederic Mompou; la prima menzione del documentario è in una lettera del 2 febbraio 1970:

*[...] la Televisione Francese si propone di dedicarmi una trasmissione importante (un'ora), nello spazio "L'homme et son œuvre". Penso a quanto la trasmissione verrebbe messa in risal-*

<sup>16</sup> Comellas Jaume, *Entrevista amb Carme Bravo, vidua de Frederic Mompou: Frederic Mompou, l'home*, in Comellas, Jaume et al., *Frederic Mompou*, Boileau, Barcellona, 1993, p. 40. Traduzione nostra del testo originale: «Mompou coneixia bé la guitarra i li agradava»

<sup>17</sup> *Ibidem*. Traduzione nostra del testo originale: «Andrés Segovia va digitar la partitura [...] i va dir que no havia hagut de retocar res. Mompou coneixia bé la guitarra i li agradava. La Cançó i dansa núm. 13 també és per a guitarra, ja li ho he dit»

<sup>18</sup> Mompou Frederic, *Canción y danza (sobre dos cantigas del Rey Alfonso X) para guitarra*, a cura di Angelo Gilardino, Bèrben, Ancona, 2001, pp. 3-5

<sup>19</sup> V. Iglesias Antonio, *Andrés Segovia y Federico Mompou ante el centenario de su nacimiento*, op. cit., p. 221

<sup>20</sup> *Ivi*, pp. 221-222. Traduzione nostra del testo originale: «Así, tuve el honor de asistir al nacimiento del "encargo" hecho por él a Mompou, "de una composición que, enraizada con Galicia, tuviera categoría para el concierto", y cuya disposición técnico-instrumental, el propio illustre guitarrista iría aconsejándola. Y así nació un día, en 1962, la "Suite compostelana" [...], que él pasearía por todo el mundo con gran éxito y que nos dejaría registrada en disco [...].»

to con la tua preziosa collaborazione. Si tratterebbe di un tuo intervento di circa tre o quattro minuti in cui suoneresti alcuni frammenti di "Suite Compostelana" [...]»<sup>21</sup>

Mi interesserebbe sapere di una tua eventuale accettazione, che sarebbe per me motivo di orgoglio e di soddisfazione in caso affermativo. Suppongo che dipenderà tutto da date, luogo, orario e condizioni. Per questo credo che sarebbe meglio, in linea di principio, che esponessi tu la miglior soluzione.<sup>22</sup>

Dopo aver espresso desiderio di adesione al progetto, ma anche dubbi sulla possibilità concreta di partecipare alle riprese a causa della mole di impegni («[...] lo farei con grande affetto. Sai già che ti ammiro e ti apprezco. La difficoltà sarà trovare l'opportunità.»),<sup>23</sup> Segovia ha inviato una lettera per esporre le ragioni della sua impossibilità a partecipare, ma tale comunicazione non è stata ricevuta da Mompou. È così che quest'ultimo racconta al chitarrista la – non propria – decisione di sostituirlo con Narciso Yepes all'ultimo momento:

[...] mi sono reso conto di questa lettera che confermi di aver inviato e che io posso certificare di non aver ricevuto. Credimi, me ne dispiaccio, perché la stavo aspettando da molto tempo, vi-

sto che dovevi dirmi le date disponibili perché tu potessi partecipare [...]. Non avendo tue notizie, e come ultima risorsa, ho chiamato due volte la tua casa di Madrid e mi hanno dato il tuo indirizzo a Londra, quello del Wigmore Hall, ma ormai era troppo tardi, e poi le date coincidevano con quelle della nascita di tuo figlio. Le truppe della TV erano già arrivate a Barcellona [...]. Il regista non si è rassegnato a sopprimere la parte di chitarra e ha chiamato Yepes, che si è fatto carico di tale sequenza. Mi sento in dovere di chiarire bene questo punto.<sup>24</sup>

In effetti Narciso Yepes aveva già avuto modo di collaborare negli anni precedenti con gli enti coinvolti nella produzione e distribuzione del documentario (INA e ORTF), dopo aver raggiunto un certa fama presso il pubblico francese grazie alla realizzazione della colonna sonora del film *Jeux interdits*.<sup>25</sup>

Dall'assenza dal Fons Mompou di corrispondenza scambiata con Yepes prima del 1972 e dalla modalità della decisione di sostituire Segovia, presa dalla televisione francese e non dallo stesso Mompou, si può desumere che la conoscenza fra il compositore e il chitarrista sia avvenuta, proprio per l'impossibilità a partecipare da parte di Andrés Segovia, durante le riprese del documentario per la serie "L'homme et sa musique".

<sup>21</sup> V. Trébouta Jacques, Vozlinsky Pierre, *Federico Mompou*, op. cit.

<sup>22</sup> Mompou Frederic, lettera ad Andrés Segovia del 2 febbraio 1970, Biblioteca de Catalunya, Barcellona, M 5022/4, 1970. Traduzione nostra del testo, qui riportato con la grafia originale: «[...] la Television francesa, se propone dedicarme una emision importante (una hora), en su espacio, "L'homme et son oeuvre". Pienso en lo mucho que esta emision resultaria realzada con tu valiosa colaboracion. Consistiria en una intervencion tuya de unos tres o cuatro minutos tocando unos fragmentos de "Suite Compostelana" [...] Me interesaria conocer tu posible acptacion, que seria para mi, motivo de orgullo y satisfaccion en al caso afirmativo. Ya supongo que todo dependerá de fechas, lugar, horarios y condiciones. Para ello, creo seria mejor, en principio, expusieras tu, la mejor solucion»

<sup>23</sup> Segovia Andrés, lettera a Frederic Mompou del 6 febbraio 1970, Biblioteca de Catalunya, Barcellona, M 5022/4, 1970. Traduzione nostra del testo, qui riportato con la grafia originale: «[...] la haria con todo afecto. Ya sabes que te admiro y te aprecio. La dificultar será encontrar ocasión»

<sup>24</sup> Mompou Frederic, lettera ad Andrés Segovia del 30 giugno 1970, Biblioteca de Catalunya, Barcellona, M 5022/4. Traduzione nostra del testo, qui riportato con la grafia originale: «[...] me entero de esa carta que confirmas haberme enviado y la que yo puedo certificar no haber recibido. Creee que lo lamento, pues la estaba esperando desde hacía mucho tiempo ya que en alla debias indicarme las fechas disponibles a fin de que pudieras intervenir [...]. Sin noticias tuyas, y en último extremo, llamé dos veces a tu casa de Madrid, y me dieron tus señas en Londres, las del Wigmore Hall, pero ya era demasiado tarde, y además coincidian aquellos días con el nacimiento de tu hijo. Los equipos de TV habian llegado ya a Barcelona [...]. El director no se resignó a suprimir la parte de la guitarra y llamó a Yepes, el cual se encargó de dicha secuancia. Me creo en el deber de aclararte bien este punto»

<sup>25</sup> V. Interview de Narciso Yepes, <https://www.ina.fr/ina-eclairage-actu/audio/phz10003755/interview-de-narciso-yepes>, (13/07/2022); *Jeux interdits, le film de René Clément qui bouleversa le monde*, par Florence Dartois, <https://www.ina.fr/ina-eclairage-actu/jeux-interdits-le-film-de-rene-clement-qui-bouleversa-le-monde> (13/07/2022); Interview du guitariste Narciso Yepes, <https://www.ina.fr/ina-eclairage-actu/video/sxf01004248/interview-du-guitariste-narciso-yepes>, (13/07/2022); Le guitariste Narciso Yepes accompagne l'Orchestre de l'ORTF, <https://www.ina.fr/ina-eclairage-actu/video/rcf99004182/le-guitariste-narciso-yepes-accompagne-l-orchestre-de-l-ortf> (13/07/2022)

Da questa conoscenza sarebbe quindi nato un rapporto di amicizia e di stima che sarebbe durato nel tempo<sup>26</sup> e da cui sarebbe sorta, poco dopo, una seconda *Canción y danza* per chitarra.

Proprio nel documentario, girato nel 1970, il compositore catalano aveva dichiarato ciò che segue: «Al momento ne ho dodici [*Canciones y danzas*] e credo che mi fermerò qui, perché se si comincia la tredicesima, allora si è costretti ad arrivare a ventiquattro!».<sup>27</sup> Tale affermazione non sarebbe stata smentita che due anni dopo con una terza opera per chitarra; il manoscritto autografo della *Canción y danza n° 13* reca infatti la data di marzo 1972 insieme alla dedica:

*Composta per il mio caro e ammirato  
Narciso. Yepes.  
questa "Canción y Danza" a cui  
corrisponde il numero 13!  
Che abbia fortuna!  
Con un forte abbraccio  
F. Mompou  
Marzo 1972<sup>28</sup>*

È poi un telegramma del 6 aprile 1972 a darci la misura dell'entusiasmo di Yepes per il brano («[...] *Canción y danza número 13* è un capolavoro ed è già in primo piano nel mio repertorio stop non ho cambiato assolutamente nulla della tua versione originale [...]»), che in effetti verrà incluso nello stesso anno nel disco *Música catalana*.<sup>29</sup>

## 2. Ipotesi di datazione di *Canción y Danza n° 10*

La seguente indagine propone una possibile datazione della *Canción y danza n° 10*, basata su fatti biografici e sulla corrispondenza del compositore con il chitarrista Andrés Segovia che, visto il contesto del ritrovamento del manoscritto,<sup>30</sup> è ragionevole supporre fosse il destinatario dell'opera.

In primo luogo, sulla quarta pagina del manoscritto autografo della *Canción y danza n° 10* è presente un indirizzo: "Durán y Bas 1 Barcelona".<sup>31</sup> Si tratta della casa di Lluís Duran i Ventosa, il secondo marito della madre di Mompou, Josefina Dencausse; Frederic si trasferì con loro quando rientrò definitivamente da Parigi, nel 1941. Inizialmente i tre abitavano in Passeig de Gràcia perché l'appartamento di proprietà era ancora in riparazione a causa dei danni subiti durante la Guerra Civile. Dopo circa un anno si trasferirono in Carrer de Durán i Bas, dove il compositore visse fino alla morte della madre, sopraggiunta nel febbraio 1953; in seguito a tale accadimento, Mompou si trasferì a casa del fratello in Avinguda de la República Argentina.<sup>32</sup> Siccome la data di composizione della *Canción y danza n° 10* per pianoforte è proprio il 1953, si può quindi ipotizzare che la versione per chitarra risalga indicativamente allo stesso periodo di quella pianistica.

Inoltre, nella corrispondenza fra Mompou e Segovia conservata alla Biblioteca de Catalunya e risalente al periodo della *Suite Compostelana* e successivo, cioè fra il 1963 e il 1978

<sup>26</sup> V. Yepes Narciso, corrispondenza inviata a Frederic Mompou, Biblioteca de Catalunya, Barcellona, M 5022/4, 1972, 1979, 1980, 1983 e 1986; Dott. Jordi Roch, Sig.ra Montsalvatge, Nicanor Zabaleta, Xavier Montsalvatge, Carme Bravo, Jordi Maluquer, Narciso Yepes, Frederic Mompou al Festival di Torroella de Montgrí, Barcellona, Fundació Frederic Mompou, non datata (primi anni Ottanta?)

<sup>27</sup> Trébouta Jacques, Vozlinsky Pierre, *Federico Mompou*, op. cit., 27"20" ca. Traduzione nostra delle parole di Mompou: «Actuellement, j'en ai douze [*Chansons et danses*] et je crois que je vais finir ici, parce que, si on commence la treizième, alors on est obligé d'en faire jusqu'à vingt-quatre !»

<sup>28</sup> Mompou Frederic, *Cancion y Danza n° 13*: para guitarra, Biblioteca de Catalunya, Barcellona, M 6726/2, 1972. Traduzione nostra del testo originale: «*Compuesta para mi querido y admirado/Narciso.Yepes./esta "Canción y Danza" a la que/corresponde el n°13! Que tenga buena suerte!/Con un fuerte abrazo/F. Mompou/Marzo 1972*»

<sup>29</sup> Yepes Narciso, telegramma a Frederic Mompou del 6 aprile 1972, Biblioteca de Catalunya, Barcellona, M 5022/4. Traduzione nostra del testo originale: «[...] *Canción y danza número 13* es un capo laboro y ya está incorporado en el primer plano de mi repertorio stop no he cambiado absolutamente nada de tu versión original [...]»

<sup>30</sup> Gilardino Angelo, *The Composition*, in Frederic Mompou, *Canción y danza*, op. cit., p. 5

<sup>31</sup> Si ringrazia la Fundación Andrés Segovia di Linares per questa informazione, trasmessa telefonicamente.

<sup>32</sup> Janés, Clara, *Federico Mompou*, op. cit., pp. 205, 213, 216, 227, 241. Si ringrazia la Fundació Frederic Mompou di Barcellona

(dopo il matrimonio con Carme Bravo, quando la coppia viveva in Carrer del Mestre Nicolau<sup>33</sup> e, in seguito, in Passeig de Gràcia),<sup>34</sup> non risulta alcuna menzione di una *Canción y danza*.

Fra le lettere del Fons Mompou, solo una cita una *Canción y danza* per chitarra; non è datata, ma risulta completamente slegata dal dialogo del periodo 1963-1978, e non solo per l'argomento. Invero, mentre qui lo scrivente utilizza il cognome del chitarrista per i saluti e il proprio per la firma, nella restante corrispondenza Segovia e Mompou utilizzano solo i nomi, indice di un maggior grado di confidenza.

Da ciò si può desumere che tale lettera sia precedente alle altre: nel corso degli anni, la conoscenza fra i due si era sicuramente approfondita (anche tramite i corsi estivi di Música en Compostela, che hanno preso avvio nel 1958<sup>35</sup> portando alla commissione della *Suite*).<sup>36</sup>

Risulta quindi difficile credere che lo scritto, e così la composizione della *Canción y danza* menzionata, risalga a un periodo successivo al 1963, data della prima lettera conservata nel Fons in cui i due musicisti si chiamano per nome. Ecco di seguito la lettera non datata di Mompou:

*Querido amigo Segovia:*

*Fué una pena para mi verme privado de tu concierto y del placer de saludarte el pasado domingo. Estaba de excursion con unos amigos entre ellos el escritor suizo John Knittel y estaba prevista nuestra llegada las 6 pero falló el horario!*

*Te telefoneé a la mañana siguiente y me contestaron que ya habias volado. Tenia mucho interes é ilusion en saber si mi "Canción y Danza" era guitarrística. Estoy estos dias intentando esribir algo mas para este dulce, pero rebelde instrumento, que tu eres el único en dominar.*

*Con mi cordial abrazo*

*F. Mompou*

*Caro amico Segovia,*

*È stato un dispiacere per me vedermi privato del tuo concerto e del piacere di salutarti la scorsa domenica. Stavo facendo un'escursione con alcuni amici, fra cui lo scrittore svizzero John Knittel, e il nostro arrivo era previsto per le 6, ma abbiamo tardato!*

*Ti ho telefonato il mattino successivo e mi hanno risposto che avevi già preso un volo. Ero molto desideroso e impaziente di sapere se la mia Canción y Danza fosse chitarrística. In questi giorni sto provando a scrivere qualcos'altro per questo dolce, ma ribelle strumento, che tu sei l'unico a dominare.*

*Un caloroso abbraccio,*

*F. Mompou*

L'unica lettera di Segovia a cui questa potrebbe essere legata è la prima, in ordine cronologico, fra quelle conservate dalla Biblioteca de Catalunya:

*27 enero 1953*

*Mi querido Mompou: me ha sido imposible escribirte antes por la acumulación de trabajo y de viajes. Sin apenas descansar, ya estoy en danza en este enorme territorio de los Estados Unidos, volando casi diariamente. Tus obritas van perfectamente a la guitarra y desearía que no tardases mucho en mandarme los otros numeros que han de componer la Suite. Quisiera tocarlos en el segundo*

*27 gennaio 1953*

*Mio caro Mompou,*

*Mi è stato impossibile scriverti prima a causa del cumulo di lavoro e di viaggi. Senza quasi aver riposato, sono già in ballo nell'enorme territorio degli Stati Uniti, prendendo voli quasi ogni giorno.*

*Le tue piccole opere si sposano perfettamente con la chitarra e vorrei che non impiegassi molto tempo a mandarmi gli altri numeri che dovranno comporre la Suite.*

<sup>33</sup> Ivi, p. 244

<sup>34</sup> Segovia Andrés, corrispondenza inviata a F. Mompou e a Carme Bravo (con 16 lettere di Mompou a Segovia), Biblioteca de Catalunya, Barcellona, M 5022/4, 1978

<sup>35</sup> Iglesias Antonio, Andrés Segovia y Federico Mompou ante el centenario de su nacimiento, op. cit., p. 218

<sup>36</sup> Ivi, pp. 221-222

*recital que daré en Nueva York antes de emprender mi tournée por América del Sur, o sea, à fines de marzo. Si eres diligente, podré incluirla en mi programa.*

*Mi dirección central es: 248 Central Park West, New York, 24., o si extravía esta carta, escribeme al Consulado General de España, en Nueva York, así: Spanish General Consulate, New York City.*

*Adios. Un abrazo de tu amigo y admirador Segovia*

*Vorrei suonarli nel secondo recital che darò a New York prima di intraprendere la mia tournée nell'America del Sud, cioè a fine marzo. Se sarai diligente, potrò includerli nel programma.*

*Il mio indirizzo centrale è: 248 Central Park West, New York, 24., o, se questa lettera si perde, scrivimi al Consolato Generale di Spagna, a New York, in questo modo: Spanish General Consulate, New York City.*

*Arrivederci. Un abbraccio dal tuo amico e ammiratore Segovia*

Si possono in effetti notare due parallelismi. Il primo riguarda i saluti e la firma: questa è l'unica lettera, oltre a quella non datata, in cui vengono utilizzati i cognomi, mentre quelle risalenti al periodo 1963-1978 presentano solo i nomi. Il secondo parallelismo riguarda invece i contenuti: il primo paragrafo di Segovia sembra ricollegarsi al primo di Mompou (una giustificazione della partenza immediata come abituale, visti i voli quasi quotidiani); il secondo, al secondo (un riscontro sia al dubbio del compositore riguardo la congenialità alla chitarra dei propri pezzi che al desiderio dello stesso di comporre altri brani per questo strumento).

L'unico riferimento temporale nella lettera non datata di Mompou, anche se impreciso, è quello a una domenica in cui Segovia aveva dato un concerto, che era cominciato sicuramente dopo le 18, l'orario di arrivo previsto dalla compagnia di amici, in seguito al quale il chitarrista andaluso era partito rapidamente. La lettera, spedita sicuramente pochi gior-

ni dopo il concerto, visto che Mompou parla di "domenica scorsa", è probabilmente stata scritta dalla provincia di Barcellona, da L'Ermita,<sup>37</sup> perché la carta reca l'intestazione realizzata dal fratello di Frederic, il pittore Josep.<sup>38</sup> È in effetti possibile che il concerto si tenesse proprio nella *Ciutat Comtal*: dal contesto descritto per l'escursione sono ricavabili due elementi biografici che possono portare a situare la lettera fra il 1946 e il 1959. In primo luogo, nel gruppo di amici figurava lo scrittore svizzero John Knittel; costui era entrato nel gruppo costituitosi fra il 1946 e il 1959 nella casa di calle Panamá di Josep Janés, di cui faceva parte anche Mompou,<sup>39</sup> a sua volta amico del poeta. In secondo luogo, trasferitisi i Janés nel quartiere di Pedralbes, Frederic Mompou e Carme Bravo «avrebbero trascorso con loro ogni domenica pomeriggio e molto spesso avrebbero fatto escursioni in macchina percorrendo tutta la Catalogna [...]».<sup>40</sup>

Ciò sarebbe continuato fino al 1959,<sup>41</sup> anno dell'incidente fatale di Janés; questo evento

<sup>37</sup> V. Janés Clara, *Federico Mompou*, op. cit., pp. 42, 171

<sup>38</sup> *Ivi*, p. 82. «[...] il disegno del piccolo eremo con i due pioppi [...] è suo [di Josep Mompou]» (traduzione nostra del testo originale: «[...] el dibujo de la pequeña ermita con los dos chopos [...] es de él [...]»)

<sup>39</sup> Mengual Català, Josep, *A dos tintas: Josep Janés, poeta y editor*, Debate, Barcelona, 2013, pp. 288-289. «[...] José Janés [...] nel 1946 si era comprato una casa in calle Panamá, nel selezionato quartiere di Pedralbes, dove negli anni successivi avrebbe ricevuto i membri più illustri del mondo letterario e culturale del momento (Ignacio Agustí, Eugenio d'Ors, Sagarra, Frederic Mompou, François Mauriac, Mika Waltari, John Knittel, Roger Caillois, André Maurois...)» (traduzione nostra del testo originale: «[...] José Janés [...] en 1946 se había comprado una casa en la calle Panamá, en el selecto barrio de Pedralbes, donde en los años sucesivos recibiría a lo más granado del mundo literario y cultural del momento (Ignacio Agustí, Eugenio d'Ors, Sagarra, Frederic Mompou, François Mauriac, Mika Waltari, John Knittel, Roger Caillois, André Maurois...)»)

<sup>40</sup> V. Janés Clara, *Federico Mompou*, op. cit., pp. 210-211. Traduzione nostra del testo originale: «[Carmen y Federico] pasarían con ellos todos los domingos por la tarde y con mucha frecuencia harían excursiones en coche recorriendo toda Cataluña [...]»

<sup>41</sup> V. Mengual Català, Josep, *Josep Janés i Olivé (L'Hospitalet del Llobregat, 1913-Vilafranca del Penedès, 1959)*, Ali-cante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2015, p. 1

causò un grande scompiglio emotivo nella vita di Mompou, portando, secondo la testimonianza della figlia del poeta, a una «sostituzione affettiva»<sup>42</sup> che lo avvicinò ai giovani musicisti dell'epoca. È difficile credere che la lettera di Mompou sia posteriore al 1959: oltre a questa testimonianza del suo cambio di frequentazioni dopo la morte di Janés, né dalla corrispondenza né dalle biografie di Mompou risulta alcuna traccia di un rapporto personale con Knittel al di là della frequentazione comune dell'editore, che avveniva in un ampio gruppo costituito addirittura da una ventina di persone.<sup>43</sup> Il concerto potrebbe quindi essersi tenuto nello stesso giorno di una delle escursioni domenicali a cui partecipavano parte Mompou, Carme Bravo e i Janés prima della morte del poeta.

A rispettare tutti questi requisiti (una domenica, dalle 18, a Barcellona, entro il 1959) sembrano essere tre concerti tenuti da Segovia al Palau de la Música Catalana.<sup>44</sup> Il primo è quello di domenica 12 marzo 1916 alle 21:30, ma non si può trattare del concerto menzionato nella lettera: Janés aveva solo tredici anni e ha conosciuto John Knittel nel 1944.<sup>45</sup> Restano due concerti tenuti al Palau de la Música Catalana dal chitarrista andaluso che combaciano con il giorno e l'orario menzionati nella lettera: quelli del 14 e del 21 dicembre 1952 alle 18:30 (rispettivamente, Recital Andrés Segovia e Despedida de Andrés Segovia);<sup>46</sup> è anche ragionevole che, in seguito al secondo, Segovia fosse partito rapidamente, visto che il giorno successivo doveva suonare a Valencia.<sup>47</sup> Due concerti tanto ravvicinanti a Barcellona spiegherebbero, fra l'altro, perché non sia reperibile un più ampio scambio di lettere legate al manoscritto

autografo e perché l'indirizzo del compositore sia annotato sull'ultimo foglio del manoscritto: Mompou potrebbe averlo consegnato a mano a Segovia in occasione del primo concerto, parlandogli di persona, per avere un suo parere la settimana successiva. In effetti, non risulta che fosse abitudine di Mompou segnalare il proprio indirizzo sui manoscritti (fra gli altri utilizzati per questa tesi,<sup>48</sup> nessuno ne reca traccia) e, del resto, il compositore non avrebbe avuto ragione di indicare il recapito sull'autografo se lo avesse inserito in una busta, recante ovviamente l'indirizzo del mittente, e se avesse scritto una lettera per accompagnarlo, in cui poter eventualmente specificare il domicilio.

Tale ipotetica datazione della lettera consentirebbe quindi di far risalire la versione chitarristica della *Canción y danza n° 10* alla fine del 1952; resta comunque inconfutabile, sulla base della lettera del 17 gennaio 1953 in cui Andrés Segovia parla di «piccole opere» già terminate, che Mompou avesse già composto per chitarra quasi un decennio prima della *Suite Compostelana*. Ciò non può sorprendere: il suo interesse per lo strumento e la spinta a comporre per esso sono di antica data, come testimonia una lettera del 1927 a Manuel Blancafort: «Inoltre, siccome sono in una buona condizione mentre sto facendo un tempo di quartetto, altri motivi vengono a portarmi nuove idee; magari ne risulterà un pezzo per chitarra, magari una melodia».<sup>49</sup>

<sup>42</sup> V. Janés, Clara, *Federico Mompou*, op. cit., p. 244

<sup>43</sup> V. Mengual Català Josep, *A dos tintas*, op. cit., p. 358

<sup>44</sup> CEDOC, programes de concert del Palau de la Música Catalana (Orfeó Català), <https://mdc.csuc.cat/digital/collection/ProgPMC> (27/09/2022). Si ringrazia il *Centre de Documentació de l'Orfeó Català*.

<sup>45</sup> V. Mengual Català Josep, *A dos tintas*, op. cit., p. 358

<sup>46</sup> CEDOC, programes de concert del Palau de la Música Catalana (Orfeó Català), <https://mdc.csuc.cat/digital/collection/ProgPMC> (27/09/2022). Si ringrazia il *Centre de Documentació de l'Orfeó Català*

<sup>47</sup> Amigos de la guitarra de Valencia, Historia, <http://www.amigosdelaguitarra.es/historia-01a.html> (28/09/2022)

<sup>48</sup> V. Mompou, Frederic, *Canción y danza n° 10*: pour piano, Biblioteca de Catalunya, Barcellona, M 6723/1, non datato; *Idem*, *Canción y danza n° 10*: para piano, Biblioteca de Catalunya, Barcellona, M 6723/2, non datato; *Idem*, *Canción y danza n° 10*: para cuarteto vocal, Biblioteca de Catalunya, Barcellona, M 6723/3, non datato; *Idem*, *Canto de Ultría: para coro mixto*, Biblioteca de Catalunya, Barcellona, M 6687/2, 1962; *Idem*, *Canción y Danza n° 13: para guitarra*, Biblioteca de Catalunya, Barcellona, M 6726/1, 1972; *Idem*, *Canción y Danza n° 13*: para guitarra, Biblioteca de Catalunya, Barcellona, M 6726/2, 1972

<sup>49</sup> *Idem*, lettera a Manuel Blancafort del 3 maggio 1927, Biblioteca de Catalunya, Barcellona, M 5022/2. Traduzione nostra del testo originale: «Además, com que estic en bon estat mestres estic fent un temps de cuarte, altres motius venen a portarme noves idees potser resultarà una pessa per a guitarra, potser una melodia»

## Canción y Danza n° 10

**Montesquieu insiste con forza sull'ingenuità della grazia. Lo charme innocente ha qualcosa di estatico nel fatto che, privo di per sé di consistenza, è completamente estroverso nel non-io e si diffonde per così dire come un profumo; lo charme è l'odore del non-so-che, ed i suoi effluvi volatili annebbiano la distinzione di soggetto e oggetto.<sup>50</sup>**

### 1. Analisi del manoscritto autografo

*Canción y danza n° 10* è basata su due delle *Cantigas de Santa María* del re Alfonso X il Saggio; esse si fondano sul sistema modale, e in particolare sull'*oktoechos* medievale: tale atmosfera si riflette sull'essenziale armonizzazione, andando ad aggiungersi alle tipiche caratteristiche della scrittura mompouiana. Se qui la modalità ha certo un ruolo rilevante, non si può tuttavia credere che il dittico sia interamente dimentico della tonalità: la modalità in Mompou ha in effetti una dimensione particolare, come spiegano le seguenti parole di Lluís Millet:

*Nella concezione modale di Mompou "ogni accordo appare isolatamente in una prospettiva essenzialmente colorista, nella quale si possono distinguere, a volte, perfino intenzioni descrittive"; in questo senso non possiamo assimilare il suo modalismo a quella vaga restaurazione dello spirito modale che conferì alla musica francese postromantica il ritorno a un popolarismo moderatamente archeologico, a un arcaismo diffuso, o alla scoperta di musiche esotiche. Mompou utilizza sempre le funzioni modali congiuntamente a quelle della tonalità e tale unità si realizza "tramite l'introduzione di note caratteristiche del modo come alterazioni della*

*scala maggiore, che raramente sono conservate lungo tutto un pezzo. Non esiste, quindi, una distinzione precisa fra modalità e tonalità [...] la coscienza modale è spesso una coscienza della sonorità particolare di certi accordi [...] non considerati per le loro possibilità di concatenazione ma per il loro valore sonoro, in funzione del quale saranno costruiti".<sup>51</sup>*

L'armonizzazione delle melodie delle *Cantigas* è tanto esile e delicata che, soprattutto nella Danza, acquisisce un fascino primevo, innocente e ingenuo. La dimensione polifonica, subito evidente, non provoca dunque una sensazione di densità o di pesantezza: il dittico resta sempre sobrio ed essenziale, pur non rinunciando, naturalmente, a un continuo dialogo fra le voci. Non si creda, tuttavia, che "esile" significhi qui fioco od ovattato: il particolare dono di Mompou si concretizza infatti in una sapiente distribuzione degli accordi sulla tastiera che non consente mai al suono di cadere del tutto, sfruttando al massimo la naturale risonanza della chitarra. Se è certo vero che il compositore era pianista e non chitarrista, non può non tornare alla mente la già citata frase di Carme Bravo: «Mompou conosceva bene la chitarra e gli piaceva».<sup>52</sup>

Riguardo all'armonizzazione e alla propria influenza sulla composizione, la moglie di Mompou ha dichiarato ciò che segue: «*Le Cantigas*, le facevo cantare ai miei alunni. Hanno un tono arcaico. Mompou ha fatto un'armonizzazione molto sobria, molto religiosa».<sup>53</sup> La scelta del materiale è in effetti indicativa: Mompou era estremamente religioso o, con le parole di Carme Bravo, «portava dentro di sé un grande misticismo».<sup>54</sup>

<sup>50</sup> Jankélévitch Vladimir, *Il non so che e il quasi niente*, op. cit., p. 66

<sup>51</sup> Millet Lluís, *Constants de llenguatge i esbós d'un sistema*, in Comellas, Jaume et al., *Frederic Mompou*, op. cit., pp. 70-71. Traduzione nostra del testo originale: «*En la concepció modal de Mompou "cada acord apareix isoladament, en una perspectiva essencialment colorista, en la qual es poden distingir, de vegades, fins i tot intencions descriptives"; en aquest sentit no podem assimilar el seu modalisme a aquella vaga restauració de l'esperit modal que va aportar, per exemple, a la música francesa postromàntica el retorn a un popularisme moderadament arqueològic, a un arcaisme difús, o a la descoberta de músiques exòtiques. Mompou utilitza sempre les funcions modals conjuntament amb les de la tonalitat i aquesta unitat es realitza "per la introducció de notes característiques del mode com a alteracions de l'escala major, que rarament són conservades al llarg de tota una peça. No existeix, doncs, una distinció precisa entre modalitat i tonalitat [...] la consciència modal és sovint una consciència de la sonoritat particular de certs acords [...] no pas considerats per les seves possibilitats d'encadenament sinó pel seu valor sonor, en funció del qual seran construïts"*»

<sup>52</sup> V. nota 17

<sup>53</sup> Comellas Jaume, *Entrevista amb Carme Bravo*, op. cit., p. 38. Traduzione nostra del testo originale: «*Les Cantigas*, les feia cantar als meus alumnes. Tenen un to arcaic. En Mompou va fer una harmonització molt sobria, molt religiosa».

<sup>54</sup> *Ibidem*. Traduzione nostra del testo originale: «*En Mompou portava un gran misticisme dins*»

## 1.1. Canción

La *Canción* si basa sulla centesima *Cantiga*, il cui modo è dorico, *protus con finalis re*, *repercussio* la e *ambitus* re-re. Si tratta di una *Cantiga* "de loor", cioè di lode alla Madonna. Questa *Cantiga* è un *virelai*; la porzione armonizzata da Mompou (ritornello e prima strofa, con *mudanza* e *vuelta*) presenta il testo seguente:

Santa Maria  
Strela do dia,  
mostra-nos via  
para Deus e nos guia.

Ca veer faze-los errados  
que perder foran per pecados  
entender de que mui culpados  
son ; mais per ti son perdoados  
da ousadia  
que lles fazia  
fazer folia  
mais que non deveria.

La struttura musicale, come quella poetica, è regolare: ogni frase di quattro battute corrisponde a due versi del ritornello o della volta oppure a uno della strofa. Nella *Canción* mompouiana, dunque, A è il *refrain*, B la *mudanza* e la ripetizione di A la volta; il D. C. al fin del manoscritto non rappresenta pertanto una vera ripetizione dell'*estribillo*. Si crea dunque una forma canzone tripartita; questa, del resto, è una delle più impiegate da Mompou<sup>55</sup> (così è anche nella *Suite Compostelana*) perché prevede l'accostamento di due sezioni differenti senza alcuno sviluppo o elaborazione dei motivi, che risultano latori di si-

gnificato di per sé, rispecchiando mirabilmente la poetica del compositore.

La *Canción n° 10* per chitarra è un vero e proprio corale in cui il soprano presenta la melodia della *Cantiga*, mentre le voci inferiori derivano da un'armonizzazione di Mompou: non è certo un caso se di questa *Canción* y danza esiste anche una versione per quartetto vocale. Particolare è il fatto che questo corale si sviluppi in parte a tre e in parte a quattro parti, poiché non sempre sono presenti entrambe le voci maschili; ciò si nota in particolare nell'*estribillo/vuelta*, ma anche alle battute 17-18.

L'incedere è pacato e riflessivo: l'indicazione metronomica sul manoscritto autografo è di 60 bpm per la semiminima. Non sono presenti indicazioni di movimento e di espressione, che possono tuttavia essere mutuare dal manoscritto pianistico (sebbene qui l'indicazione metronomica sia di 63 bpm, di poco superiore): «Larghetto – molto cantabile».<sup>56</sup> I valori utilizzati sono prevalentemente la minima e la semiminima, con l'eccezione di alcune crome nella *mudanza*, sfruttate per inserire fioriture (appoggiature, note di passaggio e di sfuggita) che possono anche generare imitazioni a distanza di ottava, prima fra soprano e tenore (batt. 19) e poi fra contralto e basso (batt. 23). Non si creda tuttavia che queste crome siano le uniche fioriture presenti: tutta la *Canción* è ricca di note di passaggio, di sfuggita, di volta e anticipazioni, e presenta, ad esempio, anche un ritardo alla battuta 17.

Il moto parallelo è molto usato: le voci femminili si muovono insistentemente per terze (ad esempio alle battute 1-2, 7-12, 14-15 e 22-23) e per seste (come alle battute 3 e 13-14); le seste parallele si trovano anche fra altre voci, ad esempio fra tenore e soprano (battute 10-12).

<sup>55</sup> V. Barce Ramón, *Un passeig per l'illa sonora*, in Comellas, Jaume et al., *Frederic Mompou*, op. cit., pp. 84-85. «Dal punto di vista formale ciò che percepiamo anzitutto nella musica di Mompou è la semplicità radicale dei suoi procedimenti. Per un compositore che, come me, è cresciuto in pieno dilemma formale, nel dubbio e nella critica di tutte le forme ereditate, e poi nel rifiuto di ogni simmetria e ripetizione precisa, uno schematismo simile è sorprendente. Praticamente tutte le opere di Mompou sono state costruite sullo schema del Lied A-B-A o le sue varianti. Non appare mai alcun processo di variazione continua, alcun processo progressivo o autogenerativo, quasi neanche solamente la forma sonata.» (traduzione nostra del testo originale: «Des del punt de vista formal el que d'antuvi percebem en la música de Mompou és la senzillesa radical dels seus procediments. Per a un compositor que, com jo mateix, s'ha criat en ple dilema formal, en el dubte i la crítica de totes les formes heretades, i en el rebuig després de tota simetria i repetició estrictes, un esquematisme semblant és sorprenent. Pràcticament totes les obres de Mompou foren construïdes sobre l'esquema de lied A-B-A o les seves variants. No apareix mai cap procés de variació continua, cap procés progressiu o autogeneratiu, i gairebé ni tan sols la forma sonata.»)

<sup>56</sup> Mompou Frederic, *Canción y danza n° 10: para piano*, Biblioteca de Catalunya, Barcellona, M 6723/2, non datato

Anche il moto per quarte è utilizzato, soprattutto fra le voci centrali (ad esempio alle battute 11-12 o 22-23); la concatenazione di intervalli di quarta o di quinta, che richiamano l'organum, è una caratteristica chiave in Mompou, perché si ricollega all'idea di *recomençament*. Altro aspetto degno di nota è l'uso delle ottave parallele (ad esempio fra basso e contralto a cavallo fra le battute 22 e 23), amate da Mompou;<sup>57</sup> tipico del compositore è anche l'uso della quinta vuota al basso, con cui si apre e si chiude l'*estribillo*, su cui peraltro la chitarra risuona liberamente.

La presenza di dissonanze è intensa ed evocativa con risoluzioni che, in modo intuitivo, possono avvenire anche su voci diverse o sfruttando gli armonici generati dall'accordo seguente,<sup>58</sup> ma senza suonare innaturali o forzate. Rilevante è l'accordo di undicesima che chiude la *Canción*, lasciando l'ascoltatore in sospeso, nell'attesa della *Danza*.

## 1.2. Danza

La *Danza* si basa sulla *Cantiga* 179, il cui modo è misolidio, *tetrardus* con *finalis sol*, *repercussio re* e *ambitus sol-sol*. Non è una *Cantiga de loor*, ma il racconto di un miracolo, presentato dalla frase seguente: «Come una donna il cui corpo dra intermanete paralizzato si fece portare a Santa Maria de Salas e fu guarita».<sup>59</sup> La porzione di questo *zéjel* armonizzata da Mompou comprende il ritornello, la prima strofa (con *mudanza*, ovvero i primi tre versi, e *vuelta*, cioè l'ultimo, che prelude al ritorno dell'*estribillo*) e la ripresa del ritornello; presenta il testo seguente:

*Ben sab' a que pod' e val  
física celestial.*

*Ca de seu Fill' á sabuda  
física muit' asconduda,  
con que nos sempre ajuda  
e nos tolle todo mal.*

*Ben sab' a que pod' e val  
física celestial.*

Ancora una volta si crea quindi una forma canzone tripartita, in cui A è il *refrain*, B la strofa e la seconda A la ripresa dell'*estribillo*. Anche nella *Danza* è il soprano a presentare la melodia della *Cantiga*, mentre le voci inferiori derivano da un'armonizzazione di Mompou; qui ogni frase di quattro battute corrisponde a un verso. Ognuno dei versi dell'*estribillo* compare due volte: il primo è ritornellato, mentre l'armonizzazione del secondo viene modificata nella ripetizione. I due periodi successivi contengono la melodia delle strofe, mentre alla fine si ha la ripresa del *refrain*.

Nella *Danza* il carattere cambia: l'atmosfera di incertezza lasciata dalla dissonanza dell'ultimo accordo del corale si alleggerisce, lasciando spazio a un'infantile innocenza data da diversi elementi che creano il contrasto necessario alle due parti del dittico. Fra questi, il diradamento della tendenza all'omioritmia con una scrittura che lascia più spazio alla dimensione accordale, pur mantenendo continuità stilistica con il corale precedente. Se già nella *Canción* non sempre erano presenti le quattro voci, qui la tendenza si accentua: sono molte le battute, in particolare modo nell'*estribillo*, in cui esse sono solo tre (ad esempio alle battute 1-8, ma anche 16-19). Il tempo di 4/4 si trasforma in 3/4 e, se il manoscritto chitarristico non offre ulteriori chiarimenti,

<sup>57</sup> V. Prével Roger, *La musique et Federico Mompou*, op. cit., p. 70. «L'amante delle successioni di quinte e ottave parallele non capiva perché dovesse bandire effetti che lo deliziavano» (traduzione nostra del testo originale: «*L'amoureux des successions des quintes et des parallèles d'octaves ne comprenait pas pourquoi il devrait désormais proscrire des effets qui faisaient ses délices*»)

<sup>58</sup> V. Millet Lluís, *Constants de llenguatge i esbós d'un sistema*, op. cit., p. 71. «In questa "armonia da pianista", la presenza di note risolte in altre voci non sempre annulla le attrazioni naturali e, spesso, "una nota si può considerare risolta se il verso a cui tende "è contenuto, o perfino sottinteso, nell'accordo seguente"» (traduzione nostra del testo originale: «*En aquesta "harmonia de pianista", la presència de notes resoltes en altres veus, no sempre anul·la les atraccions naturals i, sovint, "una nota es pot considerar resolta, si el so vers al qual tendeix "és contingut, o fins i tot sobreentès, en l'acord següent"*»)

<sup>59</sup> Alfonso X il Saggio, *Cantigas de Santa María* (vol. II), a cura di Walter Mettmann, Universidade de Coimbra, Coimbra, 1961, pp. 197-198. Traduzione nostra del testo originale: «*Como hũa moller que era contreyta de todo o corpo se fez levar a Santa Maria de Salas e foi logo guarida*»

quello pianistico presenta l'indicazione metro-nomica di 126 bpm per la semiminima e l'indicazione di espressione «amabile». <sup>60</sup> I valori larghi trovano contrasto nell'aggraziata profusione di crome, che al soprano si muovono spesso per grado congiunto creando fioriture, e che al tenore vi si giustappongono. Ad accentuare la sensazione di leggerezza e di «*charme innocente*» contribuisce infine in modo significativo l'uso intenso dei rivolti, come anche l'altezza della melodia: l'*ambitus* sol-sol della *Cantiga 179* spinge il soprano nel registro più acuto della chitarra. Il movimento per terze e seste parallele fra le voci femminili perde di insistenza, tornando solo occasionalmente, come alla battuta 4 e alla 7-8. Spesso però riemerge il moto parallelo, così presente nella prima parte del dittico, ad esempio fra tenore e soprano (per decime nella battuta 1-2) o contralto (per seste nelle battute 5-6 e 9-10).

Fra i procedimenti amati da Mompou <sup>61</sup> ricordiamo i seguenti: fra le battute 21 e 23 si nota l'insistenza del basso su una quinta vuota sol-re molto risonante, già presentata alla battuta 12 e ripresa alla 28 (la quinta vuota La-Mi era invece presente nell'*estribillo/vuelta della Canción*), mentre fra la 11 e la 12, la fine dell'*estribillo* è preannunciata da un sonoro pedale di re, corda vuota.

Questo uso della quinta vuota con la quarta corda non tastata, o anche dalla sola quarta corda non tastata, crea un'energia che esaspera l'effetto della profondità del suono, fornendo una sorta di "tappeto sonoro" che diventa evidente soprattutto, per l'appunto, fra le battute 21 e 23 della *Danza*.

Ciò non può non ricordare il rintocco delle campane, elemento sempre presente nell'immaginario di Mompou per ragioni biografiche: discendeva infatti da una delle famiglie di costruttori più importanti d'Europa, i Dencausse. <sup>62</sup>

### 1.3. Conclusione

*Canción y danza n° 10* è, per la sua ispirazione, unica nel contesto a cui appartiene: il materiale si distacca dalla fonte folklorica catalana che, tendenzialmente, guida il ciclo. *Le Cantigas de Santa María* di Alfonso X il Saggio costituiscono in effetti uno spunto medievale e religioso che rende partecipi dell'intimo misticismo di Mompou; a causa di tale ispirazione, quest'opera non può non richiamare la *Suite Compostelana*, che si rifà alla profonda spiritualità di una delle vie di pellegrinaggio più importanti d'Europa fin dal Medioevo.

L'armonizzazione è delicata, ma ha una resa sonora intensa grazie allo sfruttamento di quinte vuote e corde non tastate, oltre a una sapiente disposizione degli accordi; tali elementi permettono di sfruttare la naturale risonanza della chitarra, offrendo sostegno alla melodia e ricordando le campane tanto fondamentali nella biografia e nell'estetica mompouiana.

Ciò che rende del tutto unica e personale questa armonizzazione dal sapore modale è un'atmosfera di arcaico misticismo – soffusa ma intensa – che confluisce in un respiro intimo e naturale, delicato e innocente: la versione chitarristica delle *Cantigas de Santa María 100 e 179* realizzata da Mompou crea un dittico di candida eleganza, pervaso dalla vibrazione di un'indefinibile e lontana magia.

<sup>60</sup> Mompou Frederic, *Canción y danza n° 10: para piano*, Biblioteca de Catalunya, Barcellona, M 6723/2, non datato

<sup>61</sup> V. Millet, Lluís, *Constants de llenguatge i esbós d'un sistema*, op. cit., p. 70. «[...] a volte, un'alterazione modale si insinuerà nella sua tonalità reale, quando non lo faranno in modo inequivocabile procedimenti più elementari, frequenti nel compositore: ostinati, pedali o "l'aggregato tonalmente più stabile: la quinta vuota", al basso» (traduzione nostra del testo originale: «[...] de vegades, una alteració modal insinuarà la seva tonalitat real, quan no ho facin de manera inequívoca procediments més elementals, freqüents en el compositor: obstinats, pedals o "l'agregat tonalment més estable: la quinta buida", en el baix»)

V. Colazzo, Cosimo, *Exilio del sujeto, sustracción del acto compositivo, escrituras musicales y sonoras de la existencia y de lo sagrado en Federico Mompou*, «Espacio Sonoro, revista de música actual», XXXVIII (01/2016), p. 9. «Mompou ama le quinte vuote e risonanti» (traduzione nostra del testo originale: «Mompou ama las quintas vacías y resonantes»)

<sup>62</sup> V. Janés Clara, *El acorde metálico, in Federico Mompou*, op. cit., pp. 6-9

*Il corpo impalpabile di tale esistenza inesistente somiglia alla sonorità, che vibra nell'atmosfera, e che è sempre altrove, sempre altra. Un discorso apofatico può dire ciò che la presenza assente non è; non è né questo né quello: la presenza assente è un non-so-che; in essa «nulla che pesi o che posi».*<sup>63</sup>

## 2. Le versioni autografe a confronto

Come già accennato, della *Canción y danza n° 10* non esiste solo la versione per chitarra, ma anche una per pianoforte e una per quartetto vocale, i cui manoscritti sono conservati alla Biblioteca de Catalunya. In *Canción y danza n° 10*, dunque, il quartetto vocale e la chitarra si affiancano allo strumento che il compositore suonava, per cui ha scritto la gran parte delle proprie opere, e da cui difficilmente si allontanava.

### 2.1. Confronto

Il manoscritto pianistico considerato ai fini del seguente confronto è il M 6723/2 della Biblioteca de Catalunya, che reca le diciture «Publié» e «Recuperado Ed. Salabert» e la dedica «a S. A. R. la Infanta Da Maria Cristina de BORBÓN» (assente nei manoscritti per quartetto vocale e per chitarra); quello per quartetto vocale è il M 6723/3; quello per chitarra, infine, è pubblicato in *Canción y danza (sobre dos cantigas del Rey Alfonso X) para guitarra* a cura di Angelo Gilardino.

Il manoscritto per quartetto vocale sembra redatto alquanto frettolosamente: manca della cura nella calligrafia che può essere riscontrata negli altri due autografi considerati e presenta alcune cancellature e correzioni; non vi è alcuna indicazione che ne aiuti l'interpretazione. Il manoscritto per chitarra presenta solo *rit.* su entrambi i finali e un'indicazione metronomica per la *Canción*. Quello per pianoforte è l'unico autografo a recare un gran numero di informazioni che guidino l'esecutore nell'interpretazione: si tratta di indicazioni metronomiche, dinami-

che, di movimento e di espressione.

#### 2.1.1. Canción

La versione pianistica e quella chitarristica sono accomunate dall'assenza di alterazioni in entrambi i movimenti, a differenza di quella per quartetto vocale che presenta due diesis in chiave nella *Canción* (tutta trasposta, quindi, un tono sopra).

Fra le tre versioni si riscontrano numerose differenze:

- note mancanti nella versione per chitarra:
  - il do del contralto sul terzo quarto della seconda battuta, presente nel manoscritto pianistico e in quello per quartetto vocale (dove diviene un re), manca nella *Canción* per chitarra;
  - il fa legato all'inizio della diciottesima misura della versione pianistica è sostituito da una pausa, come nel manoscritto per quartetto vocale: si perde così l'accento di andamento sincopato al contralto fra le battute 17 e 18;
- valori dimezzati nella versione per chitarra:
  - la prima nota del tenore e quella del basso durano 4/4 negli altri due manoscritti;
  - il la del basso alla battuta 13: come nella versione per quartetto vocale e a differenza di quanto accade in quella pianistica, il basso non resta fermo sulla stessa nota per tutta la misura, ma si unisce al tenore sul terzo quarto;
  - il valore del fa al basso alla battuta 22 viene dimezzato ma ripetuto, ottenendo così il valore originale di 4/4 – nel manoscritto per quartetto, la nota è dimezzata ma non ripetuta;
- sulla terza pulsazione della battuta 15 il tenore, che nella versione pianistica presenta una settima che risolve direttamente sull'ultimo quarto, nei

<sup>63</sup> Jankélévitch Vladimir, *Le message de Mompou*, in *La présence lointaine: Albéniz, Severac, Mompou*, Éditions du Seuil, Parigi, 1983, p. 146. Traduzione nostra del testo originale: «*Le corps impalpable de cette existence inexistant se ressemblent à la sonorité, qui vibre dans l'atmosphère, et qui est toujours ailleurs, toujours autre. Un discours apophatique peut dire ce que la présence absente n'est pas; elle n'est ni ceci ni cela: la présence absente est un je-ne-sais-quoi; en elle «rien qui pèse ou qui pose»*

manoscritti per quartetto e per chitarra si muove per come aggiungendo una nota sfuggita prima della risoluzione, che resta sull'ultima pulsazione;

- modifiche alle note che generano diverse armonie nel manoscritto per chitarra:
  - alla battuta 5, il tenore presenta un Fa da due quarti anziché un Fa un Re, il contralto una pausa seguita da un do anziché un do seguito da un si: in breve, il Fa maggiore seguito da Si7 in primo rivolto diventa nella versione chitarristica un unico accordo di Fa maggiore da due quarti (il manoscritto per quartetto è invece equivalente a quello pianistico);
  - sull'ultimo quarto della sesta battuta, il basso presenta un Do anziché il Sol del manoscritto pianistico, trasformando l'accordo di Mi minore in Do7 (qui la versione corale risulta equivalente a quella chitarristica);
  - alla battuta 11 svariate modifiche alle tre voci inferiori, presenti anche nel manoscritto per quartetto, fanno sì che il terzo quarto – una settima di Fa in terzo rivolto – diventi una triade in stato fondamentale, mentre l'ultimo – Si minore in primo rivolto – una settima di Sol in terzo rivolto: si mantiene così anche nell'ultimo quarto il moto per terze, quarte e seste parallele fra le tre voci superiori, che nella versione pianistica si interrompeva invece proprio su quest'ultima pulsazione, mentre i due fa del contralto vengono spostati al basso e fusi nel fa da due pulsazioni;
  - sul terzo quarto della battuta 23, il Mi che sostituisce il fa al basso rende il Fa maggiore un accordo di settima in terzo rivolto (il manoscritto corale equivale qui a quello chitarristico).

### 2.1.2. Danza

Al contrario di quanto accade nella *Canción*, nessuna delle tre versioni della *Danza* presenta trasposizioni. Nel passaggio dalla versione pianistica a quella chitarristica si possono riscon-

trare indicativamente gli stessi procedimenti: il cambio dei valori diventa qui sostanziale nelle prime tre battute del terzo verso della strofa, dove la durata delle note del tenore è di tre pulsazioni ciascuna nei manoscritti per pianoforte e per quartetto vocale, di una sola in quello per chitarra. Le modifiche più rilevanti fra le tre versioni sono:

1. È dalla ripetizione del secondo verso dell'*estribillo* che la *Danza* presenta effettivamente quattro voci. Nella versione pianistica il basso, dopo una pausa sul primo quarto del verso, ripete il sol che aveva già presentato sull'ultima pulsazione della battuta precedente. Nella versione per chitarra il basso non presenta l'indicazione di fermare il suono per poi ripeterlo, ma presenta una legatura che allude a un *laissez vibrer*, e che, a differenza di quanto accade nella versione pianistica, non è seguita da una pausa. In tal senso il manoscritto chitarristico è più simile a quello per quartetto vocale, in cui primo sol è legato a un altro che, posto sul battere della misura in questione, lo prolunga di tre pulsazioni.
2. Altra modifica, che riguarda la battuta 11, è operata sulla voce del tenore: sull'ultimo quarto, le crome Sol-Re del manoscritto pianistico si trasformano in Sol-Mi nei manoscritti per quartetto vocale e per chitarra. Nella battuta 27, che è identica a questa, tutti e tre i manoscritti presentano Sol-Mi; è interessante notare la cancellatura e la correzione nella versione corale, dove il Re, scritto inizialmente, è stato cancellato e sostituito con un Mi.
3. Nella versione per quartetto vocale anche la prima battuta della *vuelta* presenta il Sol legato dal basso dell'accordo precedente, ripetendo di fatto la misura di cui al punto 1. Se nel manoscritto pianistico la battuta risulta identica, manca tuttavia il Sol sull'ultima pulsazione della precedente; questa stessa assenza nel manoscritto chitarristico fa sì che manchi il basso (ricordiamo che, nella misura discussa, il basso non era legato ma la sua vibrazione continuava dalla pulsazione precedente); ciò rende la battuta uguale alla prima dell'esposizione, e non della ripe-

tizione, del secondo verso dell'*estribillo*.

4. Per quanto riguarda la penultima battuta della sezione B, nella versione pianistica il basso presenta tre note da un quarto: Re, Mi e Re; nel manoscritto per chitarra, invece, le prime due note sono sostituite da un Re da due quarti. La stessa modifica è presente nella versione per quartetto vocale.
5. L'ultima nota del soprano, sia nella versione pianistica che in quella vocale, è un Sol; il salto di ottava compiuto dalla voce superiore per raggiungere l'ultima nota si trasforma in uno di quinta, portando a un Re, nel manoscritto per chitarra. Mentre il basso e il tenore continuano chiaramente nella battuta seguente, essendo legati a note da tre quarti, nella versione chitarristica la continuazione del suono è ancora una volta lasciata al *laissez vibrer* della legatura non seguita da una pausa.

## 2.2. Legami fra chitarra e insieme vocale

Dall'analisi, il manoscritto per chitarra risulta complessivamente più simile a quello per quartetto vocale che a quello per pianoforte: reca tutte le modifiche presenti anche nel manoscritto del dittico per coro, oltre a qualcuna in aggiunta. Del resto, siamo a conoscenza della commissione da parte di Segovia di ciò che divenne la *Suite Compostelana*.

Secondo le dichiarazioni di Carme Bravo, in quest'opera è presente il canto dei pellegrini di Santiago de Compostela: «Dedicò grande attenzione alla *Suite*... Uno dei suoi numeri è il *Canto de Ultraia*, l'inno dei pellegrini di Santiago».<sup>64</sup>

Di tale inno Mompou ha realizzato un versione per coro misto, il cui manoscritto autografo è datato 6 marzo 1962;<sup>65</sup> è bene ricordare anche che il secondo movimento della *Suite* è intitolato *Corral*. Tali scelte possono portare alcune domande sul legame fra la chitarra e l'insieme vocale nell'opera di Mompou.

<sup>64</sup> Comellas Jaume, *Entrevista amb Carme Bravo*, op. cit., p. 40. Traduzione nostra del testo originale: «Va dedicar una gran atenció a la *Suite*... Un dels seus números és el Cant d'Ultraia, l'himne dels pelegrins de Santiago»

<sup>65</sup> Mompou Frederic, *Canto de Ultraia: para coro mixto*, Biblioteca de Catalunya, Barcellona, M 6687/2, 1962

## Canción y Danza n° 13

**Non mi piace che mi si dica che sono un compositore folklorico, a volte in circoli che conoscono solo le mie Canzoni e danze, che si pensi che tutta la mia musica è fatta di temi popolari. Non è per niente vero, me ne guardo bene.<sup>66</sup>**

### 1. Analisi del manoscritto autografo<sup>67</sup>

*Canción y danza n° 13* è l'unica delle tre opere per chitarra a distaccarsi dal tema religioso: come molti altri dittici del ciclo a cui appartiene, si basa su canzoni popolari catalane: *El cant dels ocells* e *El bon caçador*. Da parte di Frederic Mompou, la scelta di materiale derivante dalla tradizione catalana non è né un mero tratto coloristico e folklorico<sup>68</sup> né un'espressione di ideologia politica; si tratta invece di una scelta intima, di un'estrinsecazione delle proprie radici.<sup>69</sup>

La scelta di tale materiale tematico rende *Canción y danza n° 13* l'unica delle tre opere per chitarra di Mompou legata alla natia Catalogna: come già detto, questo tredicesimo dittico, stando a quanto dichiarato dal compositore nel documentario a lui dedicato per la serie *L'homme et sa musique*, non sarebbe dovuto nascere; l'opera potrebbe tuttavia aver preso le mosse dall'incontro con Yepes, avvenuto forse durante le riprese di questo stesso documentario, per vedere la luce due anni dopo.

Un decennio separa quindi questa tredicesima *Canción y danza* dalla dodicesima.

In entrambe le parti del dittico risultano fondamentali gli intervalli di quarta e di quinta, usati isolatamente ma anche in successione, guardando all'*organum* medievale:

*[...] fin dai miei primi tentativi armonici appare nella mia musica il primitivo organum [...]. Credo che l'impiego dell'organum abbia avuto origine in epoche molto più lontane rispetto a quella citata [IX secolo] e forse nelle stesse origini della musica. Lo confermerebbe il fatto che l'intervallo di quinta è quello che appare con maggior frequenza nell'inflessione della voce nel linguaggio.<sup>70</sup>*

Ciò permette di affrontare un altro dei temi fondamentali della musica di Mompou: il ritorno all'essenzialità delle origini, esplicitato dal compositore nel discorso sopracitato come la sua «inclinazione per la linea semplice, per la forma concreta»;<sup>71</sup> in tal senso si può parlare di primitivismo,<sup>72</sup> inteso come la ricerca di un massimo di espressività dalla semplicità. Questa idea di ricominciare si ricollega quindi alla mompouiana ricerca dell'essenziale e della cantabilità, che risulta fondamentale nella *Canción y danza n° 13*. Proprio la cantabilità, infatti, è uno dei temi che più emergono nell'analisi di questa versione di *El cant dels ocells* e di *El bon caçador* che, per molti aspetti, ricorda un'armonizzazione corale delle melodie tradizionali catalane più che un

<sup>66</sup> Trébouta Jacques, Vozlinsky Pierre, *Federico Mompou*, op. cit., 26'40" ca. Traduzione nostra delle parole di Mompou: «*Je n'aime pas qu'on me dise que je suis un compositeur folklorique, parfois dans des milieux qui ne connaissent que mes Chansons et danses, qu'on croie que toute ma musique est faite de thèmes populaires. C'est pas vrai du tout, je m'en défends beaucoup*»

<sup>67</sup> L'autografo usato nella seguente analisi è il manoscritto M 6726/2 conservato alla Biblioteca de Catalunya

<sup>68</sup> V. La citazione di Mompou in testa al capitolo

<sup>69</sup> V. Comellas Jaume, *Entrevista amb Carme Bravo*, op. cit., p. 21. «Ha sempre vissuto molto al margine della politica. Non aveva un sentimento concreto. Aveva un sentimento catalano, ma questa era un'altra cosa. Tutte le trasformazioni politiche, le ha vissute molto superficialmente. Non era per niente partitista. Era catalano al cento per cento, questo sì, ma senza tendenze specifiche di alcun tipo [...]. Negli anni del franchismo è stato molto stimato, ma non si è mai impegnato [...] partecipare in politica, mai nella vita» (traduzione nostra del testo originale: «*Sempre va viure molt al marge de la política. No tenia cap sentiment concret. Tenia un sentiment català, però això era una altra cosa. Tots els avatars polítics, els va viure molt superficialment. No era gens partidista. Això sí, era un català cent per cent, però sense cap tendència específica de cap de mena [...]. En els anys del franquisme va ser molt valorat, però no es va comprometre mai [...] participar en política mai de la vida*»)

<sup>70</sup> Mompou Frederic, discorso d'ingresso nella Real Academia de Bellas Artes de San Jorge pronunciato il 17/05/1952, in Janés, Clara, *Federico Mompou*, op. cit., p. 323. Traduzione nostra del testo originale: «*[...] desde mis primeros intentos armónicos aparece en mi música el primitivo organum [...]. Tengo la creencia que el empleo del organum toma su origen en épocas mucho más lejanas a la anteriormente citada y posiblemente en los orígenes mismos de la música. Lo confirmaría el hecho de que el intervalo de quinta es el que aparece con mayor frecuencia en la inflexión de la voz en el lenguaje*»

<sup>71</sup> *Ibidem*. Traduzione nostra del testo originale: «*inclinación a la línea simple, a la forma concreta*»

<sup>72</sup> V. Janés Clara, *Mompou o la musica esencial*, «Nuestro tiempo», XIX (12/1972), pp. 59-71

adattamento prettamente chitarristico o una melodia solistica con accompagnamento strumentale.<sup>73</sup>

### 1.1. Canción

L'ispirazione del dittico si rende subito evidente, fin dalle prime note di *El cant dels ocells*, canzone catalana natalizia.<sup>74</sup> Il tema è la nascita di Gesù, annunciata da uccelli diversi in ogni strofa. L'armonizzazione di Mompou comprende due strofe, di cui riportiamo il testo; la prima presenta il tema della canzone, mentre nella seconda l'aquila imperiale annuncia la venuta del Redentore:

*Al veure despuntar  
el major lluminar  
en la nit més ditxosa,  
els ocellets, cantant,  
a festejar-lo van  
amb sa veu melindrosa.  
Els ocellets, cantant,  
a festejar-lo van  
amb sa veu melindrosa.*

*L'àliga imperial  
va pels aires volant,  
cantant amb melodia,  
dient: – Jesús és nat,  
per treure'ns de pecat  
i dar-nos alegria.–*

Com'è visibile dal testo riportato, nella versione mompouiana di questa canzone popolare la ripetizione variata degli ultimi tre versi è presente nella prima strofa, ma non nella seconda. Un sapore vocale è presente anche in questa *Canción*, pur nella sua differenza rispetto alla decima; sebbene non si tratti di un vero e proprio corale, in effetti, il continuo dialogo fra le voci ricorda più il canto di un insieme vocale che una vera e propria melodia accompagnata.<sup>75</sup> Ciò rafforza l'atmosfera catalana di cui è pervasa questa *Canción*; il coro è infatti una delle basi della cultura e del sentimento catalano,<sup>76</sup> nonché un'importantissima forma di aggregazione sociale nella *Comunidad*.<sup>77</sup>

La prima parte del dittico si apre con un'introduzione di quattro battute. Questa stessa sezione torna, in forma accorciata, come intermezzo prima della ripetizione variata degli ultimi tre versi della prima strofa e, in forma estesa, anche se con qualche modifica, alla fine della *Canción* (si noti l'assenza del *si* e del *mi* introduttivi, che del resto sono sostituiti dalle ultime due note della melodia, anche se si trovano un'ottava più su e hanno valori diversi). Una differenza sostanziale fra il manoscritto considerato per questa analisi rispetto al M 6726/1 è che in quest'ultimo tale sezione è presente un'altra volta come intermezzo, in forma accorciata, fra la ripetizione variata alla fine della prima strofa e l'inizio della seconda; queste due battute, assenti quindi nel manoscritto M 6726/2 qui considerato come fonte primaria, sono presenti anche nella revi-

<sup>73</sup> Cfr. *El cant dels ocells*, in *Concert Lluís Millet (Antologia Històrica de la Música Catalana)*, Orfeó Català, 2008

<sup>74</sup> V. *La cançó*, in *Tradicioniari*, <https://www.enciclopedia.cat/tradicioniari/la-canço> (12/09/2022). «Ciononostante, accanto alle canzoni irriverenti, c'è anche un repertorio che si è trasformato nel fulcro di un'altra esperienza del Natale. È il repertorio – quasi tutto opera di autori religiosi colti – che ricorda l'infanzia, la famiglia e la comunità, con un forte peso del sentimento e un'idea di tradizione e di continuità, e che può essere cantato tanto in chiesa quanto nelle celebrazioni in famiglia: *La Mare de Déu quan era xiqueta, El desembre congelat, El Noi de la Mare, El cant dels ocells*» (traduzione nostra del testo originale: «*Tanmateix, al costat de les cançons agosarades també hi ha un repertori que s'ha convertit en el centre d'una altra vivència de Nadal. És el repertori –gairebé tot ell obra d'autors religiosos cultes– que recorda la infantesa, la família i la comunitat, amb un fort pes dels sentiments i d'una idea de tradició o de continuïtat, i que tant pot ser cantat a l'església com a les celebracions familiars: La Mare de Déu quan era xiqueta, El desembre congelat, El Noi de la Mare, El cant dels ocells*»)

<sup>75</sup> V. *El cant dels ocells*, in *Concert Lluís Millet (Antologia Històrica de la Música Catalana)*; Josep VILA I CASAÑAS, *El mestre i el bon caçador*

<sup>76</sup> V. *La cançó*, in *Tradicioniari*, <https://www.enciclopedia.cat/tradicioniari/la-canço> (12/09/2022). «La loro [di Lluís Millet e Amadeu Vives] volontà di costruzione nazionale attraverso il canto corale e con una musica nazionale propria se fissa tre obiettivi principali: l'interpretazione dei grandi maestri corali europei [...]; la restaurazione della musica religiosa precedente alla Rivoluzione Francese [...]; e le canzoni popolari o tradizionali catalane, che divengono la fonte di armonizzazione e di creazione più presente in tutto il mondo corale» (traduzione nostra del testo originale: «*La seva voluntat de construcció nacional a través del cant coral i amb una música nacional pròpia es fixa tres fites principals: la interpretació dels grans mestres corals europeus [...]; la restauració de la música religiosa anterior a la Revolució Francesa [...]; i les cançons populars o tradicionals catalanes, que passen a ser la font d'harmonització i de creació més present en tot el món coral*»)

<sup>77</sup> V. *La cançó*, in *Tradicioniari*, <https://www.enciclopedia.cat/tradicioniari/la-canço> (12/09/2022)

sione di Jordi Codina.<sup>78</sup> Nella prima strofa, la melodia viene presentata dalla voce superiore sull'ottava più acuta disponibile allo strumento; nella seconda, invece, la stessa melodia si abbassa di un'ottava. La particolarità è che qui, anche all'interno dello stesso verso, si sposta nascondendosi fra le voci, creando una notevole difficoltà esecutiva; si veda ad esempio il terzo verso (battute 35 con il levare e 36), in cui le prime tre note sono assegnate alla voce più bassa, mentre le successive alla voce superiore. Talvolta si determinano cambi di armonie nella seconda strofa – in certi casi lievi, in altri più vistosi – ma in taluni casi esse vengono mantenute invariate.

La forma strofica della *Canción* rende chiaro fino a che punto la ripetizione sia fondamentale in *El cant dels ocells*. Questa caratteristica si rispecchia anche nella versione mompouiana, in cui la ben evidente assenza di sviluppo del materiale, grazie alla continua e sottile variazione, non porta mai a percepire staticità o ripetitività. Il brano, anzi, cattura l'attenzione grazie alla sua spontanea liricità, che la chitarra è certamente ben adatta a rendere.

Come in alcuni canzonieri,<sup>79</sup> la tonalità attorno a cui ruota *El cant dels ocells* è il Mi minore, quella più congeniale alla chitarra, in cui essa è più libera di risuonare: anche nella musica per chitarra si vede la capacità di Mompou di sfruttare la naturale risonanza dello strumento, aiutata notevolmente, come già sul pianoforte, dalla disposizione degli accordi (anche se, ovviamente, tale aspetto può essere influenzato dalla diteggiatura scelta dall'esecutore). Ad

aiutare la risonanza sono anche le quinte vuote presenti al basso, talvolta in successione, fin dalle prime battute.

Un ultimo aspetto da considerare è quello metrico: Frederic Mompou scriveva talvolta senza linee di battuta,<sup>80</sup> liberando la musica da ogni costrizione. In nessuno dei suoi brani per chitarra è presente questa caratteristica; tuttavia, mentre nella decima *Canción y danza* l'assenza di un'indicazione metrica non impediva una pur austera regolarità, nella tredicesima sono presenti non solo battute da 2/4, ma anche da un ottavo e da un quarto, in corrispondenza rispettivamente dell'inizio della prima e della seconda strofa. Assente è anche l'armatura di chiave, nonostante il brano graviti evidentemente attorno al Mi minore.

Infine, per quanto riguarda le differenze rispetto all'altro manoscritto menzionato, oltre alla presenza di due battute in più, è bene sottolineare una voce superiore che compare in una delle due versioni del M 6726/1 sul primo verso della seconda strofa ed è presente anche nella revisione di Jordi Codina; di questa voce negli altri manoscritti è solo accennata la prima nota, che è posta fra parentesi nel manoscritto oggetto della presente analisi ma non nell'altro.

## 1.2. Danza

Anche la *Danza* è basata su una canzone popolare, *El bon caçador*, di cui esistono diverse versioni su tutto il territorio della Catalogna<sup>81</sup> e il cui tema è usato anche per una danza.<sup>82</sup>

<sup>78</sup> Mompou, Frederic, *Cançó i dansa n. 13* (revisión y digitación de Jordi Codina), Editorial de Música Española Contemporánea, Madrid, 1986

<sup>79</sup> Cfr. Llongueras, Joan, *Cançoners populars de Nadal*, Foment de Pietat, Barcellona, 1931, pp. 55-57; Amades, Joan, *Les cent millors cançons de Nadal*, op. cit., pp. 131-132; *Idem*, *Les cent millors cançons populars*, op. cit., pp. 161-164. Contra Capmany, Aureli, *Cançoners Popular (1a sèrie)*, La Renaixensa, Barcelona, 1903, dove *El cant dels ocells* è in Mi bemolle minore

<sup>80</sup> Ad esempio in *Suburbis* e nell'ottavo dei *Préludes*. Cfr. Vuillermoz Émile, "Cantos mágicos" para piano, «El Temps», 22/04/1921, in Comellas, Jaume et al., *Frederic Mompou*, op. cit., p. 155. «La sua tecnica sembrerebbe infantile a un lettore ignorante. Niente linee di battuta, niente armatura, niente cadenze. A volte la forza di evocazione di queste canzoni è tale che si sente quasi l'inutilità del ritmo» (traduzione nostra del testo originale: «*Su técnica parecería infantil a un lector ignorante. Nada de barras de separación, nada de armadura, nada de cadencias. A veces la fuerza de evocación de estas canciones es tal que se siente casi la inutilidad del ritmo*»). Cfr. Bastianelli, Jérôme, op. cit., p. 84. «[...] Mompou riprende anche la raccolta di *Préludes*. [...] l'ottavo "con lirica espressione", ardente, polifonico, complesso, si ricollega con l'assenza delle linee di battuta che caratterizza le opere giovanili» (traduzione nostra del testo originale: «[...] Mompou reprend également son recueil de *Préludes*. [...] le huitième "con lirica espressione", ardent, polyphonique, complexe, renouant avec l'absence de barres de mesures qui caractérise les œuvres de jeunesse»)

<sup>81</sup> Reixach, Roser, *El bon caçador*, «Caramella: revista de música i cultura popular», XVI (2007), pp. 90-91

<sup>82</sup> Cfr. Capmany, Aureli, *Cançoners Popular (1a sèrie)*, op. cit. «La melodia di questa canzone è una delle più belle e più allegre fra tutte quelle catalane; in molti villaggi di montagna la utilizzano per ballarci la sardana» (traduzione nostra del testo originale: «*La tonada d'eixa cançó és de las més hermosas y més alegres d'entre totes las catalanes; en molts*

Racconta di un cacciatore che non trova selvaggina, ma incontra una pastorella e le chiede il suo amore. Riportiamo qui le prime due strofe:

*Una matinada fresca,  
vaig sortir per 'nar a caçar;  
no en trobo perdiu ni guatlla,  
per a poder-li tirar.*

*Si em tira l'amor i em toca,  
si em toca bé em tocarà.*

*Sinó una pobra pastora,  
que en guardava el bestiar.  
Ja la'n trobo adormideta  
a la vora d'un canyar.*

Nella *Danza* di Mompou non è presente la risposta, che riprende la melodia dei due versi precedenti. Anche qui la forma strofica è ben evidente, ma le due strofe in Mi maggiore sono intervallate da una sezione in cui la melodia cambia e diventa meno chiara, spostandosi anche verso il modo minore e la dominante. Dopo la seconda strofa, il centro tonale si fa estremamente labile a causa dell'attraversamento di tonalità minori rese più instabili dall'assenza della sensibile e di cadenze ben chiare: La minore (fra le battute 53 e 61 sono in particolare presenti quarte parallele, che in Mompou sono parte integrante della ricerca del *recomençament*)<sup>83</sup> e Re minore.

Con un cambio di modo, la melodia del primo verso viene ripresentata – un tono al di sotto, quindi, rispetto all'inizio – con un pedale di dominante, ma subito la linea torna a divergere quando la melodia si sposta all'ottava inferiore. Si giunge quindi a una sezione caratterizzata dal compositore come «più espressivo meno mosso» che, dopo una ripetizione della melodia del primo verso in La maggiore, crea un'atmosfera a mano a mano più intensa, pre-

gna di movimento e di dissonanze in cui il soprano ascende, passo per passo, di un'ottava. Dopo un ritenuto si torna al tempo primo con una sezione in una rapida discesa trainata dai cromatismi del contralto. Seguono alcune battute in tempo lento, che fanno terminare questa cangiante sezione su un punto interrogativo, e alla fine non si trova una decisa risposta: il chiaro ritorno della tonalità d'impianto nelle ultime quattro misure della *Dansa* è stemperato dall'assenza di un'uscita dal tempo lento, da un ritenuto finale e da un piano e un pianissimo sui due accordi finali, di tonica con una quinta vuota al basso.

Tale alternanza tra strofe di melodia accompagnata e sezioni in cui l'intreccio melodico e l'armonia si complicano ricorda certi arrangiamenti per insieme vocale della canzone popolare, in cui le strofe, cantate dal solista, sono intervallate da sezioni corali in cui il movimento è più intenso (si pensi ad esempio all'arrangiamento di Josep Vila i Casañas per coro di voci bianche o per coro femminile, con soprano solista, risalente al 1996).<sup>84</sup>

La versione di Mompou de *El bon caçador* ruota attorno alla tonalità di Mi maggiore, mentre nei canzonieri viene tradizionalmente riportata in Sol maggiore;<sup>85</sup> la scelta di tale tonalità può essere dovuta a un adeguamento all'accordatura della chitarra.

A differenza di quanto accade nella *Canción*, il tempo in chiave è segnalato con un metro che continua stabilmente, pur nei cambiamenti di pulsazione, attraversando tutta la *Dansa*. Non così l'armatura di chiave, anche qui assente, nonostante la tonalità attorno a cui ruota la linea melodica sia chiaramente il Mi maggiore. Da ultimo, fra M 6726/1 e M 6726/2 sono presenti alcune differenze. Fra le più radicali, le indicazioni «più espressivo meno mosso» alla battuta 81, «a tempo» alla 94 e «lento» alla 102, assenti anche nella revisione pubblicata. Nel manoscritto M 6726/2, inoltre, sono pre-

*pobles de la montanya la fan servir pera ballarhi la sardana»)*

<sup>83</sup> Mompou Frederic, discorso d'ingresso nella Real Academia de Bellas Artes de San Jorge pronunciato il 17/05/1952

<sup>84</sup> Cfr. Vila i Casañas Josep, *El mestre i el bon caçador*, in *Cançó a cau d'orella*, coro Lieder Càmara de Sabadell diretto da Josep Vila, 2003

<sup>85</sup> Cfr. Capmany, Aureli, *Cançoners Popular (1a sèrie)*, op. cit.; Llobera, Jaume, *40 Cançons populars Catalanes (primera sèrie)*, Biblioteca popular de l'Avenç, Barcelona, 1909, pp. 121-122; Amades, Joan, *Les cent millors cançons populars*, op. cit., pp. 297-298

senti più battute: la 13 (assente nella revisione di Codina) e la 93 (presente invece nella revisione di Codina).

### 1.3. Conclusione

Questa *Canción y danza* presenta aspetti peculiari, come i cambi di metro, l'uso di quinte parallele, il richiamo modale insito nell'assenza della sensibile in alcune porzioni della *Danza*. Ciò non può non richiamare questa citazione, che associa tradizione iberica, chitarra e Impressionismo:

*I musicisti francesi che divennero amici di de Falla a Parigi – Debussy, Dukas, Ravel – apprezzavano ardentemente i valori intrinseci della musica spagnola, alla quale loro stessi hanno reagito con una così sensibile intuito. Inoltre, molti dei procedimenti apparentemente nuovi associati all'Impressionismo erano accessori familiari della musica popolare spagnola – ad esempio, le crode a vuoto della chitarra formano di per sé un accordo piuttosto impressionistico (altri tratti comuni includono la tendenza a melodie e armonie modali; ambiguità tonale risultante da frequenti "false relazioni" e "cadenze d'inganno"; uso sistematico di quinte successive; uso ai appoggiature non risolte; complessità metrica, che coinvolge frequenti cambi di metro e simultaneità di ritmi diversi).<sup>86</sup>*

L'armonizzazione di melodie popolari catalane non è nuova alla chitarra: è impossibile non pensare alla precedente raccolta di Llobet. Del resto, da un ciclo tanto legato alle melodie tradizionali della Catalogna quanto quello delle

*Canciones y danzas* non può certo mancare la chitarra, che con questa terra ha da tempo immemore un solidissimo legame:

*La musica con vihuela non continuò nei Paesi catalani. Sembra che questo strumento si sia fuso con la chitarra, che godeva della preferenza del popolo [...] La chitarra, che già da molto era uno strumento popolare, trionfò sugli altri, specialmente sull'arpa, come strumento da salotto. Fernando Sor, il musicista più rappresentativo della prima tappa del Romanticismo musicale in Catalogna, ottenne dalla chitarra, stimata solo per le sue possibilità polifoniche, un massimo di espressività. Nonostante Sor componesse opere sceniche, è conosciuto esclusivamente per i pezzi per questo strumento. Spiccò anche Francisco Tàrrrega, autore di numerose trascrizioni e di pezzi che, come le precedenti, fanno parte del repertorio della chitarra internazionale.<sup>87</sup>*

Non bisogna tuttavia dimenticare la citazione in testa al capitolo: Mompou non si riteneva un compositore folklorico,<sup>88</sup> e in effetti non lo era. Sebbene queste canzoni siano direttamente legate alla tradizione catalana, invero, il materiale e lo stile non sono di tratto coloristico ed esteriore, ma sono espressione di una cultura, quella catalana, tanto interiorizzata da essere rielaborata in modo del tutto soggettivo.

<sup>86</sup> Chase Gilbert, *The Music of Spain*, Dover Publications, New York, 1959, p. 185. Traduzione nostra del testo originale: «The French musicians who befriended Falla in Paris – Debussy, Dukas, Ravel – were keenly appreciative of the values inherent in Spanish music, to which they themselves reacted with such sensitive intuition. Moreover, many of the seemingly novel processes associated with Impressionism were familiar adjuncts of Spanish folk music – for example, the open strings of the guitar form in themselves quite an Impressionistic chord (other common features include the tendency toward modal melodies and harmonies; tonal ambiguity resulting from frequent "false relations" and "deceptive cadences"; systematic use of successive fifths; use of unresolved appoggiaturas; metric complexity, involving frequent change of time signature and simultaneity of different rhythms)»

<sup>87</sup> Música catalana, in *Gran Enciclopèdia Catalana* (<https://www.enciclopedia.cat/gran-enciclopedia-catalana/musica-catalana>), ultima consultazione: 12/09/2022. Traduzione nostra del testo originale: «La música amb viola de mà no tingué continuïtat als Països Catalans. Sembla que aquest instrument es fusionà amb la guitarra, que tenia la preferència del poble. [...] La guitarra, que des de feia temps havia estat un instrument popular, triomfà sobre els altres, especialment sobre l'arpa, com a instrument de saló. Ferran Sors, el músic més representatiu de la primera etapa del Romanticisme musical a Catalunya, obtingué de la guitarra, valorada només per les seves possibilitats polifòniques, un màxim d'expressivitat. Malgrat que Sors compongué obres escèniques, és conegut avui exclusivament per les peces per a aquest instrument. S'hi destacà també Francesc Tàrrrega, autor de nombroses transcripcions i de peces que, com les precedents, formen part del repertori de guitarra internacional»

<sup>88</sup> V. Trébouta Jacques, Vozlinsky Pierre, Federico Mompou, op. cit., 26'40" ca

## Mompou e la chitarra

**[...] e nella via è rimasto solo il ricordo di una musichetta di chitarra.**<sup>89</sup>

Risulta evidente dai capitoli precedenti quanto Mompou avesse una personale idea, di certo ben definita, della chitarra. Del resto, anche se la produzione non è ampia, è evidente come lo strumento emerga periodicamente nell'opera e nella biografia del compositore.

Un indizio sicuro della presenza della chitarra nel suo immaginario si trova già nell'opera giovanile *Suburbis* (1916-17), che dipinge le sonorità popolari e urbane dei sobborghi barcellonesi di cui la sua fantasia si era impregnata fin dall'infanzia.<sup>90</sup> Fra i brevi pezzi, se ne trova uno intitolato *El carrer el guitarrista i el vell cavall*, che corrisponde a questa evocativa descrizione nei quaderni del compositore:<sup>91</sup>

*Non è proprio una strada, però non è nemmeno del tutto una via. Da un lato ci sono casette umili e basse, e dall'altro lato ci sono i campi. La tabaccheria si intuisce dal colore sbiadito di una bandiera nazionale.*

*La botteguccia dello stracciaiolo è ombrosa con la bandierina di scampoli e l'uccello alla porta.*

*A casa del droghiere la frutta è coperta da una zanzariera rosa.*

*Infaticabile colpo di martello! Come accompagna bene con il tuo ritmo la semplice canzoncina cantata dalla madre lassù nell'appartamentino mentre rammenda i vestiti.*

*La strada è maltenuta e buche sono profonde.*

*Tutte le sirene delle fabbriche hanno fatto sentire il proprio lamento solo nella bruma della sera sopra i campi che già si ombreggiano di riposo. Passano i gruppi di lavoratori che riempiono la via, che emana un odore di fumo di camino.*

*Il lampionaio accende i lampioni della via e all'interno degli appartamentoini la luce delle candele riempie le pareti di ombre fra cui nasce il desiderio di una sensualità di adolescente.*

*Con la notte è arrivato il silenzio.*

*Le ore suonano pesantemente e nella via è rimasto solo il ricordo di una musichetta di chitarra.*

*Passa un carro pieno di pietre, e il cavallo dagli occhi grandi e pietosi tira con sforzo, lentamente, trascinando una zampa malata.*<sup>92</sup>

Un decennio dopo, in una lettera all'amico Manuel Blancafort del 3 maggio 1927, Mompou scrive: «Inoltre, siccome sono in una buona condizione mentre sto facendo un tempo di quarantotto, altri motivi vengono a portarmi nuove idee; magari ne risulterà un pezzo per chitarra, magari una melodia».<sup>93</sup> Sulla base dello stato dell'arte, ad oggi può risultare improbabile che la spinta a comporre per chitarra si sia concretizzata in questa fase; da una simile frase si può tuttavia ipotizzare che Mompou non provasse più solo una vaga suggestione per una sonorità, ma che ormai nutrisse anche un interesse più definito per l'effettiva natura dello strumento e accarezzasse l'idea di comporre per chitarra. Ritroviamo lo strumento all'inizio del 1953, quando Segovia, il 27 gennaio, scrive in una lettera diretta a Mompou la seguente

<sup>89</sup> Janés Clara, *Federico Mompou*, op. cit., p. 104. Traduzione nostra del testo originale: «[...] i en el carrer sols ha quedat el record d'una musiqueta de guitarra»

<sup>90</sup> Cfr. Bastianelli Jérôme, *Federico Mompou 1893-1987*, op. cit., p. 19

<sup>91</sup> Janés Clara, *Federico Mompou*, op. cit., p. 103

<sup>92</sup> *Ivi*, pp. 103-104. Traduzione nostra del testo originale: «No és purament una carretera, però tampoc és completament un carrer. D'un costat són casetes humils de primer pis, i de l'altre costat són els camps. – L'estanc s'endevina per un descoloriment de bandera nacional. – La botigueta del drapaire és sombrosa amb la bandereta de retalls i l'ocell a la porta. – A casa del droguer la fruita està coberta amb una mosquitera rosa. – Incansable cop de mall! que bé acompanyes amb el teu ritme la cançoneta senzilla que la mare canta dalt del piset tot apedassant la roba. – La carretera està mal cuidada i les roderes són profundes. – Totes les sirenes de les fàbriques hat fet sentir el seu plany sol entre la boira de la tarda per sobre els camps que ja sombregen de repòs. – Passen les colles de treballadors que omplen el carrer, que desprèn una olor de fum de llar. – El fanaler encén els fanals del carrer i en l'interior dels pisets la llum de les espelmes omple les parets d'ombra entre les quals neix el desig d'una sensualitat d'adolescent. – Amb la nit ha vingut el silenci. – Toquen pesadament les hores i en el carrer sols ha quedat el record d'una musiqueta de guitarra. – Pasa un carro ple de rocs, i el cavall d'uns ulls grossos i compassius tira amb esforç lentament, arrossegant una pota malalta».

<sup>93</sup> Mompou Frederic, lettera a Manuel Blancafort del 3 maggio 1927, Biblioteca de Catalunya, Barcellona, M 5022/2. Traduzione nostra del testo originale: «Además, com que estic en bon estat mestres estic fent un temps de cuarte, altres motius venen a portarme noves idees potser resultarà una pessa per a guitarra, potser una melodia»

frase: «Le tue piccole opere si sposano perfettamente con la chitarra»;<sup>94</sup> il chitarrista andaluso testimonia così di aver ricevuto brevi pezzi già terminati da Mompou: si tratta della prima attestazione di un pezzo per chitarra effettivamente composto dal pianista. Nella conoscenza fra i due musicisti giocheranno un ruolo fondamentale i corsi estivi di Música en Compostela, avviati a partire dal 1958; da questi nascerà la commissione della *Suite Compostelana*,<sup>95</sup> composta indicativamente un decennio dopo le “piccole opere”. Dovrà poi passare un altro decennio perché il repertorio si arricchisca di un'altra opera del compositore catalano.

Il fatto che Mompou non tenesse in poco conto le composizioni per chitarra nell'insieme della propria opera è testimoniato dalla scelta di inserire la *Suite Compostelana*, che originariamente doveva essere suonata da Segovia, nel documentario dedicatogli dalla televisione francese, affiancandola a una parte di canto e, naturalmente, a una di pianoforte:

[...] la Televisione Francese si propone di dedicarmi una trasmissione importante (un'ora), nello spazio “L'homme et son oeuvre”. Penso a quanto la trasmissione verrebbe messa in risalto con la tua preziosa collaborazione. Si tratterebbe di un tuo intervento di circa tre o quattro minuti in cui suoneresti alcuni frammenti di “Suite Compostelana”. Fra le altre collaborazioni, si pensa di richiedere Victoria de los Ángeles per la parte di canto.<sup>96</sup>

È stato forse perché Segovia non poteva partecipare a questo documentario e il regista non si è risolto a cancellare la parte di chitarra, come desiderato da Mompou,<sup>97</sup> che il compositore catalano ha conosciuto Narciso Yepes.<sup>98</sup> Dalla duratura amicizia con Yepes, testimoniata

dalla corrispondenza fra i due, è nato un terzo e ultimo pezzo per chitarra, *Canción y danza n° 13*. Il ciclo delle quindici *Canciones y danzas* in cui è inserito presenta quattordici dittici per strumenti a tastiera (tredici per pianoforte e uno per organo): la chitarra è l'unica eccezione. È bene anche sottolineare che Segovia e Yepes non sono gli unici chitarristi che Mompou abbia frequentato (si pensi in particolare al duraturo rapporto di amicizia con Miquel Llobet)<sup>99</sup> ma, allo stato dell'arte, risulta siano gli unici dedicatari delle sue opere.

È stato forse questo continuo contatto con la chitarra e con i chitarristi a dare al compositore una personale e originalissima prospettiva sullo strumento e sulle sue potenzialità, che emerge con mompouiana coerenza nell'opera. In effetti, tra i più rilevanti aspetti emersi nei capitoli precedenti che, considerata anche l'estetica, denotano una certa idea strumentale, si possono certamente menzionare una visione corale e l'importanza della risonanza armonica.

Se le composizioni per chitarra presentano forti legami con l'opera corale (di *Canción y danza n° 10* esiste anche una versione per quartetto vocale, la *Suite* comprende un Coral, *Canción y danza n° 13* presenta aspetti che ricordano una polifonia corale) non è certo un caso. Sebbene sia più nota per la propria vocazione accordale, infatti, la chitarra consente anche un compromesso fra la possibilità della polifonia e la cantabilità che le è propria. Ricordiamo a tale proposito il parere di un altro illustre musicista catalano, Fernando Sor: «La chitarra offre ora la possibilità di elevarla al rango che le spetta per l'attitudine all'armonia quasi quanto l'arpa, e molto di più alla melodia».<sup>100</sup>

Per quanto riguarda invece la risonanza, duran-

<sup>94</sup> Segovia Andrés, lettera a Frederic Mompou del 27 gennaio 1953, Biblioteca de Catalunya, Barcellona, M 5022/4. Traduzione nostra del testo originale: «Tus obritas van perfectamente a la guitarra»

<sup>95</sup> V. Iglesias Antonio, *Andrés Segovia y Federico Mompou ante el centenario de su nacimiento*, op. cit., pp. 221-222

<sup>96</sup> Mompou Frederic, lettera ad Andrés Segovia del 2 febbraio 1970, Biblioteca de Catalunya, Barcellona, M 5022/4, 1970. Traduzione nostra del testo originale: «[...] la Televisión Francesa, se propone dedicarme una emisión importante (una hora), en su espacio, “L'homme et son oeuvre”. Pienso en lo mucho que esta emisión resultaría realizada con tu valiosa colaboración. Consistiría en una intervención tuya de unos tres o cuatro minutos tocando unos fragmentos de “Suite Compostelana”. Entre otras colaboraciones se piensa solicitar a Victoria de los Angeles para la parte de canto»

<sup>97</sup> Mompou Frederic, lettera ad Andrés Segovia del 30 giugno 1970, Biblioteca de Catalunya, Barcellona, M 5022/4

<sup>98</sup> V. *Le opere per chitarra - I dedicatari*

<sup>99</sup> Cfr. Janés Clara, *Federico Mompou*, op. cit.

<sup>100</sup> Sor Fernando, *Avertissement*, in *Fantaisie Élégiaque*, Parigi, Pacini, ca. 1835. Traduzione nostra del testo originale: «La guitare offre maintenant la facilité de l'élever au rang qui lui appartient par son aptitude à l'harmonie presque au-

te i corsi estivi di Música en Compostela Mompou ha detto ciò che segue; si riferiva al pianoforte, ma si possono trovare interessanti parallelismi con l'idea strumentale dell'opera per chitarra:

*[...] non è precisamente nel primo momento in cui si piglia una nota che la sua emissione di suono è di maggiore intensità o bellezza, non è nel colpo iniziale del martello sulla corda che questa emette la massima vibrazione. Succede che a partire da questo colpo iniziale la vibrazione mescolata con la risonanza comincia a percorrere un corso che ascende, arriva a un punto massimo e discende. Sono queste le sfumature di cui bisogna saper approfittare. In questo ridotto spazio fra due suoni si cela il segreto della sonorità...<sup>101</sup>*

---

*tant que la harpe, et bien plus pour la mélodie»*

**101** Ivi, p. 251. Traduzione nostra del testo originale: «[...] no es precisamente en el primer momento de haber sido pulsada una nota, cuando su emisión de sonido de la mayor intensidad o belleza, no es en el golpe inicial del martillo sobre la cuerda cuando ésta emite su máxima vibración. Sucede que a partir de este golpe inicial la vibración mezclada con la resonancia empieza a recorrer un curso que asciende, llega a un punto máximo y descende. Son estos matices los que hay que saber aprovechar. En este reducido espacio entre dos sonidos se oculta el secreto de la sonoridad...»

## Bibliografia, Sitografia, Fonti Audiovisive e Iconografia

### Bibliografia

Alfonso X il Saggio, *Cantigas de Santa María*, Biblioteca Nacional de España, Madrid, MSS/10069

*Idem*, *Cantigas de Santa María*, Real Biblioteca del Monasterio del Escorial, Monastero dell'Escorial, RBMECat T-I-1

*Idem*, *Cantigas de Santa María (vol. I)*, a cura di Walter Mettmann, Universidade de Coimbra, Coimbra, 1959

*Idem*, *Cantigas de Santa María (vol. II)*, a cura di Walter Mettmann, Universidade de Coimbra, Coimbra, 1961

*Idem*, *Cantigas de Santa María (vol. IV)*, a cura di Walter Mettmann, Universidade de Coimbra, Coimbra, 1972

Amades Joan, *Les cent millors cançons de Nadal*, Editorial Selecta, Barcellona, 1949

*Idem*, *Les cent millors cançons populars*, Editorial Selecta, Barcellona, 1953

Attademo Luigi, *El repertorio de Andrés Segovia y las novedades de su archivo*, «Roseta: revista de la Sociedad Española de la Guitarra», I (10/2008)

Bastianelli Jérôme, *Federico Mompou 1893-1987. À la recherche d'une musique perdue*, Actes Sud, Arles, 2021

Blancafort Manuel, *corrispondenza inviata a Frederic Mompou*, Biblioteca de Catalunya, Barcellona, M 4896/4, 1927

Capmany Aureli, *Cançoner Popular (1a sèrie)*, La Renaixensa, Barcelona, 1903

Chase Gilbert, *The Music of Spain*, Dover Publications, New York, 1959

Colazzo Cosimo, *Exilio del sujeto, sustracción del acto compositivo, escrituras musicales y sonoras de la existencia y de lo sagrado en Federico Mompou*, «Espacio Sonoro, revista de música actual», XXXVIII (01/2016)

Colazzo Salvatore, *Federico Mompou. El sonido como resonancia armónica*, «Revista de Musicología», XXI (12/1998)

Jaume Comellas et al., *Federic Mompou*, Boileau, Barcellona, 1993

Gómez-Vignes, Mario, *Cantiga*, in Stanley Sadie (a cura di), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, MacMillan Publishers, Londra, 2001

Iglesias Antonio, *Federic Mompou. La seva obra per a piano*, Fundació Güell, Madrid, 1978

*Idem*, *Andrés Segovia y Federico Mompou ante el centenario de su nacimiento*, «Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando», LXXV (1992)

Janés Clara, *Mompou o la musica esencial*, «Nuestro tiempo», XIX (12/1972)

- Idem, Federico Mompou. Vida, textos y documentos*, Fundación Banco Exterior, Madrid, 1987
- Jankélévitch Vladimir, *La présence lointaine. Albéniz, Severac, Mompou*, Éditions du Seuil, Parigi, 1983
- Idem, Il non so che e il quasi niente*, Marietti, Genova, 1987 (*Le je-ne-sais-quoi et le presque-rien*)
- Llobera Jaume, *40 Cançons populars Catalanes (primera sèrie)*, Biblioteca popular de l'Avenç, Barcellona, 1909
- Llongueras Joan, *Cançoner popular de Nadal*, Foment de Pietat, Barcellona, 1931
- Mengual Català Josep, *A dos tintas. Josep Janés, poeta y editor*, Debate, Barcelona, 2013
- Idem, Josep Janés i Olivé (L'Hospitalet del Llobregat, 1913-Vilafranca del Penedès, 1959)*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2015
- Millet Lluís, *L'obra coral*, «Revista Musical Catalana», XXXV (09/1987)
- Mompou Frederic, corrispondenza inviata a Manuel Blancafort, Biblioteca de Catalunya, Barcellona, M 5022/2, 1927
- Idem, Canción y danza n° 10: pour piano*, Biblioteca de Catalunya, Barcellona, M 6723/1, non datato
- Idem, Canción y danza n° 10: para piano*, Biblioteca de Catalunya, Barcellona, M 6723/2, non datato
- Idem, Canción y Danza n° 10: para cuarteto vocal*, Biblioteca de Catalunya, Barcellona, M 6723/3, non datato
- Idem, Deux cantigas du Roy Alphonse X, Le Sage (XIIe siècle) (Canción y danza n° 10)*, Salabert, Parigi, 1964
- Idem, Canto de Ulreia: para coro mixto*, Biblioteca de Catalunya, Barcellona, M 6687/2, 1962
- Idem, Suite Compostelana para guitarra (révisé et doigté par Andrés Segovia)*, Éditions Salabert, Parigi, 1964
- Idem, Canción y Danza n° 13: para guitarra*, Biblioteca de Catalunya, Barcellona, M 6726/1, 1972
- Idem, Canción y Danza n° 13: para guitarra*, Biblioteca de Catalunya, Barcellona, M 6726/2, 1972
- Idem, Cançó i dansa n. 13 (revisión y digitación de Jordi Codina)*, Editorial de Música Española Contemporanea, Madrid, 1986
- Idem, Canción y danza (sobre dos cantigas del Rey Alfonso X) para guitarra*, a cura di Angelo Gilardino, Bèrben, Ancona, 2001
- Idem, Suite Compostelana para guitarra*, a cura di Angelo Gilardino, Bèrben, Ancona, 2002
- Montsalvatge Xavier, *L'home i l'artista de la sensibilitat*, «Revista Musical Catalana», XXXV (09/1987)
- Parkinson Stephen, *False Refrains in the "Cantigas de Santa Maria"*, «Portuguese Studies», III (1987),
- Prével Roger, *La musique et Federico Mompou*, Éditions Ariana, Ginevra, 1976

Pujol Francesc, Amades Joan, *Cançoner popular de Catalunya (vol. 1)*, Fundació Concepció Rabell i Cibils, Barcellona, 1936

Reixach Roser, *El bon caçador*, «Caramella: revista de música i cultura popular», XVI (2007)

Segovia Andrés, corrispondenza inviata a F. Mompou e a Carme Bravo (con 16 lettere di Mompou a Segovia), Biblioteca de Catalunya, Barcellona, M 5022/4, 1953, 1954, 1961, 1963-1970, 1978 e non datato

Sor Fernando, *Avertissement*, in *Fantaisie Elégiaque*, Pacini, Parigi, ca. 1835

Yepes Narciso, *corrispondenza inviata a Frederic Mompou*, Biblioteca de Catalunya, Barcellona, M 5022/4, 1972, 1979, 1980, 1983 e 1986

## Sitografia

Amigos de la guitarra de Valencia, Historia, <http://www.amigosdelaguitarra.es/historia-01a.html>

Cantigas de Santa María, Códice rico, <https://rbdigital.realbiblioteca.es/s/rbme/item/11337#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-3673%2C-313%2C11089%2C6240>

Cantigas de Santa Maria for Singers, Cantiga 100, <http://www.cantigasdesantamaria.com/csm/100#music/r>

Cantigas de Santa Maria for Singers, Cantiga 179, <http://www.cantigasdesantamaria.com/csm/179#music/r>

CEDOC, programes de concert del Palau de la Música Catalana (Orfeó Català), <https://mdc.csuc.cat/digital/collection/ProgPMC>

Frederic Mompou a fondo - edición completa y restaurada, <https://www.youtube.com/watch?v=-vgMZLH1KrOo>

Fundació Frederic Mompou, <https://fundaciomompou.cat/>

Interview de Narciso Yepes, <https://www.ina.fr/ina-eclair-actu/audio/phz10003755/interview-de-narciso-yepes>

*Jeux interdits, le film de René Clément qui bouleversa le monde*, par Florence Dartois, <https://www.ina.fr/ina-eclair-actu/jeux-interdits-le-film-de-rene-clement-qui-bouleversa-le-monde>

Interview du guitariste Narciso Yepes, <https://www.ina.fr/ina-eclair-actu/video/sxf01004248/interview-du-guitariste-narciso-yepes>

La cançó, in Tradicionari, <https://www.encyclopedia.cat/tradicionari/la-canço>

Le guitariste Narciso Yepes accompagne l'Orchestre de l'ORTF, <https://www.ina.fr/ina-eclair-actu/video/rcf99004182/le-guitariste-narciso-yepes-accompagne-l-orchestre-de-l-ortf>

*Música catalana*, in *Gran Enciclopèdia Catalana*, <https://www.encyclopedia.cat/gran-encyclopedia-catalana/musica-catalana>

*Música gallega*, in *Gran Enciclopèdia Catalana*, <https://www.enciclopedia.cat/gran-enciclopedia-catalana/musica-gallega>

The Oxford Cantigas de Santa Maria database, <https://csm.mml.ox.ac.uk/>

## Fonti sonore e audiovisive

AA.VV., *El cant dels ocells*, in *Concert Lluís Millet (Antologia Històrica de la Música Catalana)*, Orfeó Català, 2008

Mompou Frederic, *Suite Compostelana*, in *Suite in modo polonico / Suite Compostelana*, Andrés Segovia, Brunswick, 1965

*Idem*, No. 13 [*Cançons i danses*], in *Música catalana*, Narciso Yepes, Deutsche Grammophon, 1972

*Idem*, *Mompou plays Mompou*, Ensayo, 1974-2013

Trébouta Jacques, Vozlinsky Pierre, Federico Mompou, serie «*L'homme et sa musique*», Institut national de l'audiovisuel, Office de radiodiffusion-télévision française, 1971

Vila I Casañas Josep, *El mestre i el bon caçador*, in *Cançó a cau d'orella*, coro Lieder Càmara de Sabadell diretto da Josep Vila, 2003

## Iconografia

Narciso Yepes i Mompou durant l'enregistrament del documental "L'homme et sa musique", Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M 4989/8 75, non datata

Dott. Jordi Roch, Sig.ra Montsalvatge, Nicanor Zabaleta, Xavier Montsalvatge, Carme Bravo, Jordi Maluquer, Narciso Yepes, Frederic Mompou al Festival di Torroella de Montgrí, Barcellona, Fundació Frederic Mompou, non datata

N° 06/2026

# Tartiniana

La presente tesi riguarda due delle opere di Frederic Mompou per chitarra, e cioè il decimo e il tredicesimo dittico del ciclo delle *Canciones y Danzas*. Fornisce, oltre all'inquadramento storico, un'ipotesi di datazione della *Canción y Danza X* e un'analisi di entrambe; questa, basata sui manoscritti autografi del compositore catalano, comprende anche il confronto fra le differenti versioni dell'armonizzazione mompouiana delle due *Cantigas* di Alfonso X il Saggio.

Conservatorio di Musica "Giuseppe Tartini"  
Via Carlo Ghega, 12 - 34132 Trieste  
T. +39 040 6724911

[www.conts.it](http://www.conts.it)

ISBN 979-12-81892-34-7