

**ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ**  
**ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ**  
**ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ**

**Η *SUITE COMPOSTELANA* ΓΙΑ ΚΙΘΑΡΑ**  
**ΤΟΥ FEDERICO ΜΟΜΠΡΟΥ:**  
**ΜΙΑ ΙΣΤΟΡΙΚΗ, ΑΝΑΛΥΤΙΚΗ ΚΑΙ ΕΚΤΕΛΕΣΤΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ**

**ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ**  
**ΙΣΤΟΡΙΚΗ / ΣΥΣΤΗΜΑΤΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΑ**

**ΤΗΣ ΦΟΙΤΗΤΡΙΑΣ**  
**ΔΗΜΗΤΡΑ ΧΑΤΖΗΩΑΝΝΙΔΟΥ**  
**A.E.M.: 2170**

**ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ: ΣΑΚΑΛΛΙΕΡΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ**

**ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ, ΦΕΒΡΟΥΑΡΙΟΣ 2026**

**ARISTOTLE UNIVERSITY OF THESSALONIKI**

**FACULTY OF FINE ARTS**

**SCHOOL OF MUSIC STUDIES**

**THE *SUITE COMPOSTELANA* FOR GUITAR**

**BY FEDERICO MOMPOU:**

**A HISTORICAL, ANALYTICAL AND PERFORMANCE-ORIENTED  
APPROACH**

**DIPLOMA THESIS**

**HISTORICAL / SYSTEMATIC MUSICOLOGY**

**STUDENT**

**DIMITRA CHATZIOANNIDOU**

**Registry no.: 2170**

**SUPERVISOR: Prof. GEORGIOS SAKALLIEROS**

**THESSALONIKI, FEBRUARY 2026**

## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΡΟΛΟΓΟΣ.....	i
ABSTRACT .....	ii
ΕΙΣΑΓΩΓΗ .....	iii
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1: Η ΖΩΗ ΚΑΙ ΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ FEDERICO ΜΟΜΠΡΟΥ.....	1
1.1 Βίος και καλλιτεχνική δραστηριότητα.....	2
1.2 Κατάλογος έργων.....	18
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2. ΑΝΑΛΥΣΗ ΚΑΙ ΕΡΜΗΝΕΙΑ ΤΗΣ <i>SUITE COMPOSTELANA</i> .	29
2.1 Εισαγωγή .....	29
2.2 Μουσικό ύφος και μεθοδολογικές αρχές ανάλυσης και ερμηνείας .....	30
2.3 Ιστορική αναδρομή και πηγές του έργου .....	33
2.4. <i>Suite Compostelana</i> : μορφολογικός σχεδιασμός και ιστορικότητα.....	34
2.4.1 Prelude.....	36
2.4.2 Coral.....	44
2.4.3 Cuna .....	48
2.4.4 Recitativo .....	52
2.4.5 Canción .....	56
2.4.6 Muñeira .....	59
Συμπεράσματα - Επίλογος .....	64
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ .....	65
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ.....	70

## ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Η παρούσα διπλωματική εργασία αφορά τη *Suite Compostelana* για κιθάρα του Federico Μομπρου. Η πρώτη μου επαφή με το έργο υπήρξε καθοριστική, καθώς από την πρώτη ακρόαση μου προκάλεσε έντονο ενδιαφέρον και, παρά τη δυσκολία του σε σχέση με το εκτελεστικό επίπεδο μου, λειτούργησε ως κίνητρο για να δω την κιθάρα από μια διαφορετική οπτική, πέρα από την καθαρά τεχνική προσέγγιση. Στη συνέχεια, καθώς άρχισα να εμβαθύνω στο έργο και να γνωρίζω καλύτερα την προσωπικότητα του συνθέτη, ένιωσα οικειότητα με φορτία που ένιωσα να αναδεικνύονται από το έργο, όπως η συστολή και η εσωστρέφεια. Τα στοιχεία αυτά αποτυπώνονται στην μουσική του και επηρέασαν ουσιαστικά τον τρόπο με τον οποίο προσέγγισα το έργο ερμηνευτικά.

Η επιλογή του πεδίου της ανάλυσης και της ερμηνείας προέκυψε χάρη στον επιβλέποντα καθηγητή μου, τον κύριο Γεώργιο Σακαλλιέρο, καθηγητή και πρόεδρο του Τμήματος Μουσικών Σπουδών ΑΠΘ. Καθ' όλη τη διάρκεια των σπουδών μου, τόσο μέσω των μουσικολογικών μαθημάτων του όσο και ιδιαίτερα μέσα από το μάθημα μουσικής πράξης *Εργαστήρι Κιθάρας (I – IV)* και τη συνολική του παρουσία, συνέβαλλε ουσιαστικά στη βαθύτερη ενασχόληση μου με την κιθάρα. Κατά την διάρκεια της συνεργασίας μας, οι πολύτιμες συμβουλές και γνώσεις του, καθώς και η ενθάρρυνση και η εμπιστοσύνη που μου έδειξε, λειτούργησαν ως σημαντικά κίνητρα και συνέβαλαν στη διαμόρφωση και υλοποίηση της αρχικής ιδέας της διπλωματικής μου εργασίας. Για όλους αυτούς τους λόγους, θα ήθελα να εκφράσω τις θερμές μου ευχαριστίες μου και την ειλικρινή μου ευγνωμοσύνη.

Θα ήθελα να ευχαριστήσω την δασκάλα μου στην κιθάρα, κυρία Κορτέσσα Τσιφοδήμου, καθηγήτρια κιθάρας στο Ωδείο Φίλιππος Νάκας, για τη συνολική υποστήριξη αλλά και για την καθοδήγηση της, η οποία συνεχίζει να συμβάλει ουσιαστικά στην εξελικτική μου πορεία στο όργανο που μελετώ. Η συμβολή της υπήρξε καθοριστική για την ολοκλήρωση της παρούσας εργασίας, με ιδιαίτερη βαρύτητα στην τελική ερμηνευτική προσέγγιση του έργου.

Τέλος, θα ήθελα να ευχαριστήσω τους γονείς μου, τα ξαδέρφια μου και τους καλούς μου φίλους για την πολύπλευρη στήριξη τους κατά τη διάρκεια αυτής της απαιτητικής πορείας που διένυσα για την ολοκλήρωση της διπλωματικής μου εργασίας, από την οποία αποκόμισα ουσιαστικά εφόδια και πολύτιμες εμπειρίες.

## ABSTRACT

The present thesis examines Federico Mompou's *Suite Compostelana* for guitar through a historical, analytical, and performance-oriented approach. The study aims to explore the aesthetic and expressive characteristics of the work, as well as its place within the guitar repertoire, taking into account both the musical language of the composer and the interpretative challenges it presents to the performer. Special attention is given to the cultural and stylistic background that shaped Mompou's compositional idiom, as well as to elements such as simplicity, introspection, and emotional restraint, which are closely connected to the composer's personality and are reflected in his music, and with which I seem to also connect. Through musicological analysis, the thesis explores the structural, melodic and harmonic features of the piece. Furthermore, the study emphasizes the relationship between musical analysis and performance practice, highlighting the importance of interpretative choices in the realization of the work. By combining theoretical examination with practical performance considerations, the thesis aims to contribute to a clearer understanding of *Suite Compostelana* as a significant and expressive work within the classical guitar repertoire.

## ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η *Suite Compostelana* (1962) για σόλο κιθάρα του Federico Μομπρου αποτελεί ένα από τα σημαντικότερα έργα του και συγχρόνως ένα χαρακτηριστικό δείγμα της ύστερης δημιουργικής περιόδου του. Ο συνθέτης συνδυάζει στοιχεία παραδοσιακής μουσικής, τροπικής γραφής και έντονης εσωστρέφειας, διαμορφώνοντας ένα ιδιότυπο ηχητικό αποτέλεσμα. Το έργο καταλαμβάνει ξεχωριστή θέση στο κιθαριστικό ρεπερτόριο του 20<sup>ου</sup> αιώνα, τόσο για την αισθητική του όσο και για τις ερμηνευτικές προκλήσεις που θέτει.

Η παρούσα διπλωματική εργασία επιχειρεί μια συνολική προσέγγιση της σουίτας, εστιάζοντας αφενός στο ιστορικό και πολιτισμικό πλαίσιο μέσα στο οποίο δημιουργήθηκε και αφετέρου στη μουσική δομή και διάρθρωσή του. Ιδιαίτερη έμφαση δίνεται στη σχέση του έργου με τον τόπο και το περιβάλλον της Santiago de Compostela, καθώς και στη σύνδεσή του με τη γαλικιανή μουσική παράδοση, στοιχεία που διαμορφώνουν καθοριστικά τον χαρακτήρα της σύνθεσης. Στόχος της εργασίας είναι η διαμόρφωση μιας τεκμηριωμένης ερμηνευτικής προσέγγισης, η οποία προκύπτει από τη σύζευξη θεωρητικής ανάλυσης και εκτελεστικής εμπειρίας, συμβάλλοντας τόσο στη μουσικολογική μελέτη του έργου όσο και στην πρακτική κατανόησή του από τον σύγχρονο κιθαριστή. Η εργασία αναδεικνύει τη σημασία της μουσικής ανάλυσης ως βασικού στοιχείου ερμηνευτικής διαδικασίας, καθώς η κατανόηση της δομής και της μουσικής σκέψης του έργου συμβάλλει ουσιαστικά σε μία πιο συνειδητή εκτελεστική προσέγγιση.

Η εργασία αποτελείται από δύο κεφάλαια με υποενότητες:

Στο Κεφάλαιο 1 αναπτύσσεται το ιστορικό, πολιτισμικό και βιογραφικό πλαίσιο που κρίνεται αναγκαίο για την ουσιαστική κατανόηση της φυσιογνωμίας και της αισθητικής του Federico Μομπρου. Αρχικά, παρουσιάζεται το γεωγραφικό και πολιτισμικό περιβάλλον της Καταλονίας, με έμφαση στη γλωσσική της ταυτότητα, στην ιστορική της διαμόρφωση και στον ρόλο της ως σημείο συνάντησης διαφορετικών μουσικών και πολιτισμικών ρευμάτων, στοιχεία που συνέβαλαν στη διαμόρφωση ενός ιδιαίτερου τοπικού μουσικού ύφους. Στο πλαίσιο αυτό, ο Μομπρου προσεγγίζεται ως δημιουργός που αφομοιώνει και μετασχηματίζει τόσο καταλανικές όσο και γαλλικές επιρροές, αναπτύσσοντας μια προσωπική εσωστρεφή συνθετική γλώσσα. Στη συνέχεια, το κεφάλαιο εστιάζει στη ζωή και την καλλιτεχνική του πορεία, εξετάζοντας το οικογενειακό και καλλιτεχνικό περιβάλλον, τις πρώιμες μουσικές εμπειρίες, τις σπουδές και τις καθοριστικές καμπές της διαδρομής του, οι οποίες συνέβαλαν στη διαμόρφωση της αισθητικής του και της ιδιαίτερης στάσης του απέναντι στη σύνθεση. Ακολουθεί το συνολικό του έργο, μέσα από ειδολογικό κατάλογο, ο οποίος δεν λειτουργεί απλώς περιγραφικά, αλλά ως εργαλείο κατανόησης της εξέλιξης της δημιουργίας του. Το κεφάλαιο ολοκληρώνεται με παρατηρήσεις για τα βασικά υφολογικά χαρακτηριστικά της μουσικής του, όπως ο λιτός και εσωστρεφής χαρακτήρας της γραφής του και η σύνδεσή της με τον τόπο και την τοπική παράδοση. Κατά συνέπεια, το πρώτο κεφάλαιο θέτει τις απαραίτητες βάσεις για την κατανόηση του έργου, παρουσιάζοντας το ιστορικό περιβάλλον και τα βασικά στοιχεία που αφορούν την δημιουργία του.

Στο Κεφάλαιο 2 πραγματοποιείται η ανάλυση και ερμηνευτική προσέγγιση της *Suite Compostelana* (1962), με βασική αρχή ότι η ανάλυση λειτουργεί ως μέσο υποστήριξης της εκτελεστικής πράξης και όχι ως αυτοσκοπός. Στην Ενότητα 2.1 ορίζεται το πλαίσιο της μελέτης: παρουσιάζεται η θέση του έργου μέσα στο κιθαριστικό περιβάλλον του 20<sup>ου</sup> αιώνα και τεκμηριώνεται η σύνδεσή του με τη συνάντηση Μομπρου – Σεγονία στο Santiago de Compostela, καθώς και ο τρόπος με τον οποίο η κιθάρα λειτουργεί ως ηχητικό και αισθητικό πρότυπο κατάλληλο για το ύφος του συνθέτη. Στην ενότητα 2.2 αποσαφηνίζονται τα κύρια χαρακτηριστικά της μουσικής γλώσσας του Μομπρου και διατυπώνονται οι μεθοδολογικές αρχές με τις οποίες συνδέονται τα αναλυτικά ευρήματα με συγκεκριμένες ερμηνευτικές παραμέτρους (άρθρωση, δυναμικές κλπ.), με αναφορά και στη συζήτηση γύρω από τη σχέση ανάλυσης και ερμηνείας στη σχετική βιβλιογραφία. Στην Ενότητα 2.3 παρουσιάζεται η ιστορική αναδρομή και διευκρινίζεται το ζήτημα των πηγών: το αυτόγραφο χειρόγραφο, η έκδοση Σεγονία και η μεταγενέστερη επιμέλεια του Gilardino, ώστε να τεθεί το πλαίσιο για μια κριτική ανάγνωση των εκδοτικών παρεμβάσεων και των ερμηνευτικών συνεπειών τους. Τέλος, στην Ενότητα 2.4 εξετάζεται το έργο ως πολυμερής «σουίτα» με την πιο ελεύθερη έννοια που έχει η μορφή αυτή τον 20<sup>ό</sup> αιώνα και ακολουθεί αναλυτική παρουσίαση μέρος προς μέρος (Prelude, Coral, Cuna, Recitativo, Canción, Muñeira), όπου η μορφολογία, το τροπικό/αρμονικό περιβάλλον και η υφή κάθε μέρους συνδέονται συστηματικά με την ερμηνευτική πράξη, αξιοποιώντας όπου χρειάζεται συγκριτικές παρατηρήσεις από διαφορετικές εκτελέσεις, με στόχο τη διαμόρφωση τεκμηριωμένης προσωπικής ερμηνευτικής πρότασης.

Για τη συγγραφή της παρούσας διπλωματικής εργασίας αξιοποιήθηκε βιβλιογραφία τόσο αναλυτικής όσο και ερμηνευτικής κατεύθυνσης, με επίκεντρο τη σχέση μουσικής ανάλυσης και εκτελεστικής πράξης. Ιδιαίτερα καθοριστικές υπήρξαν οι προσεγγίσεις του Ιωάννη Φούλια (*Στοιχεία μουσικής ανάλυσης*, Αθήνα: Κάλλιπος, 2022) και του Jan LaRue (*Guidelines for Style Analysis*, 2η έκδ., Harmonie Park Press, 2011), οι οποίες συνέβαλαν στη διαμόρφωση ενός συστηματικού πλαισίου ανάλυσης βασικών μουσικών παραμέτρων, όπως η μορφή, η υφή, ο ρυθμός και το ηχόχρωμα. Παράλληλα, η μελέτη του Lorenzo Fugezza (“The Impressionistic Guitar: Is There a Mutual Influence between the Spanish Guitar and the Impressionist Masters?”, Master’s thesis, Royal College of Music in Stockholm, 2017) βοήθησε στην καλύτερη κατανόηση του μουσικού ύφους της *Suite Compostelana* και της σχέσης του Μομπρου με τη κιθάρα ως σολιστικό όργανο. Ιδιαίτερη έμφαση δόθηκε στη σχέση ανάμεσα στη μουσική ανάλυση και την ερμηνεία. Στο πλαίσιο αυτό, οι προσεγγίσεις των John Rink (*The Practice of Performance*, Cambridge University Press, 1995), Catherine Nolan (“Reflections on the Relationship of Analysis and Performance,” *College Music Symposium*, 1993/1994) και Gretchen C. Foley (“Analysis for Performance: Teaching a Method for Practical Application,” *College Music Symposium*, 2006) συνέβαλαν στην κατανόηση της ανάλυσης ως εργαλείου που υποστηρίζει την ερμηνευτική διαδικασία και τη λήψη συνειδητών εκτελεστικών αποφάσεων. Επιπλέον, το αρκετά πρώιμο και ιστορικής αξίας έργο του Tobias Matthay (*Musical Interpretation: Its Laws and Principles, and Their Application in Teaching and Performing*, 3η έκδ., Boston: The Boston Music Company, 1913) έδωσε ερεθίσματα ενίσχυσης μιας προσέγγισης όπου η ερμηνεία βασίζεται στην κατανόηση του τρόπου άρθρωσης, και διαμόρφωσης του μουσικού λόγου. Μέσα από τον συνδυασμό των παραπάνω πηγών, τη

μελέτη της παρτιτούρας και την προσωπική εκτελεστική εμπειρία, διαμορφώθηκε το μεθοδολογικό πλαίσιο της ανάλυσης και της ερμηνευτικής προσέγγισης του έργου.

Στο πλαίσιο αυτό, η μουσική ανάλυση δεν αντιμετωπίζεται ως αυτοσκοπός, αλλά ως εργαλείο που συμβάλλει στην ουσιαστική κατανόηση του έργου και υποστηρίζει τη διαμόρφωση ερμηνευτικών επιλογών. Η παρούσα εργασία επιδιώκει να αναδείξει τον τρόπο με τον οποίο η κατανόηση της δομής, της μορφολογίας και της μουσικής γλώσσας της *Suite Compostelana* μπορεί να μεταφραστεί σε συνειδητή εκτελεστική πρόταση. Μέσα από τη σύνδεση θεωρητικής ανάλυσης και προσωπικής εκτελεστικής εμπειρίας, προτείνεται μια ερμηνευτική προσέγγιση που δίνει έμφαση στον έλεγχο του ήχου, στη διαχείριση του χρόνου και στη σαφήνεια της μουσικής έκφρασης, παραμένοντας σε άμεση συνάρτηση με το μουσικό κείμενο και τις υποδείξεις του συνθέτη.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1: Η ΖΩΗ ΚΑΙ ΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ FEDERICO ΜΟΜΠΟΥ

Η γεωγραφική θέση της Καταλονίας, μεταξύ Ισπανίας και Γαλλίας, καθώς και η γλωσσική της ταυτότητα η οποία συνδυάζει χαρακτηριστικά και από τις δύο χώρες, συνέβαλαν καθοριστικά στη διαμόρφωση ενός ιδιαίτερου τοπικού μουσικού ύφους στη λαϊκή μουσική της περιοχής. Ο Federico Μομπου αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα, καθώς το ιδιότυπο στυλ της συνθετικής του γραφής ενσωματώνει τόσο καταλανικές όσο και γαλλικές επιρροές.<sup>1</sup> Σύμφωνα με τα επίσημα στοιχεία, ο αριθμός των αυτόνομων περιοχών ανέρχεται σε 17, εκ των οποίων αρκετές διατηρούν ισχυρή αυτόνομη γλωσσική και πολιτισμική ταυτότητα, όπως τα Καταλανικά στην Καταλονία, τη Βαλένθια και τις Βαλεαρίδες Νήσους, τα Γαλικιανά στη Γαλικία, και τα Βασκικά στη Χώρα των Βάσκων.<sup>2</sup> Η πολιτισμική αυτή πολυμορφία οφείλεται κυρίως στα ιδιαίτερα γεωγραφικά χαρακτηριστικά της ιβηρικής χερσονήσου που ευνόησαν την ανάπτυξη αυτόνομων πολιτισμικών πληθυσμιακών ομάδων. Η Καταλονία, ιστορικά τοποθετημένη ανάμεσα στη φραγκική Γαλατία και τη μουσουλμανική Ιβηρία, ξεχώριζε ήδη από τον 8ο αιώνα, με τη διαμόρφωση σαφούς εθνικής ταυτότητας να καθορίζεται γύρω στον 10ο αιώνα.<sup>3</sup> Η προσήλωση των Καταλανών δημιουργών στη μουσική, την ποίηση και τη λογοτεχνία της περιοχής τους, σε συνδυασμό με τις επιρροές από τη Γαλλία και τη Γερμανία, οδήγησαν στην ανάδυση ενός ιδιαίτερου ύφους με ξεχωριστή καταλανική ταυτότητα. Η μουσική αυτή παράδοση λειτουργεί, σε πολλά επίπεδα, ως γέφυρα ανάμεσα στην Ισπανία και την υπόλοιπη Ευρώπη —τόσο γεωγραφικά όσο και καλλιτεχνικά. Τα βασικά χαρακτηριστικά της περιλαμβάνουν έντονη μελωδικότητα, ρυθμική ευαισθησία και αναφορές στην καταλανική λαϊκή μουσική, συχνά σε συνδυασμό με μελοποίηση κειμένων στην καταλανική γλώσσα. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο εντάσσεται και ο Μομπου, του οποίου η προσωπική και στοχαστική γραφή αποτελεί μοναδική έκφραση αυτής της μουσικής ταυτότητας.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Keying Xu, "Spanish Nationalism and Catalanism in Music: An Analysis of Songs by Granados, Vives, Mompou, and Toldrà" (DMA diss., University of Alabama, 2023), 15, πρόσβαση στις 2 Ιουλίου 2025, <https://ir-api.ua.edu/api/core/bitstreams/220860ed-0ee7-4e90-af1f-e832f88ccdf9/content>

<sup>2</sup> Robert Stevenson, Louise K. Stein, Albert Recasens κ.ά., "Spain (Sp. Reino de España)", αναθεώρηση: Maricarmen Gómez, *Grove Music Online* (2001), πρόσβαση στις 18 Δεκεμβρίου 2024, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40115>

<sup>3</sup> Eric MacDonald Daub, "The *Musica Callada* of Federico Mompou" (DMA diss., University of Texas at Austin, 1997), 1, πρόσβαση στις 16 Ιανουαρίου 2025, <https://www.proquest.com/openview/3665c788c4fbf57438495c4a301ddf22/1?cbl=18750&diss=y&q-origsite=gscholar>

<sup>4</sup> Adam Kent, "The Use of Catalan Folk Materials in the Works of Federico Mompou and Joaquín Nin-Culmell" (DMA diss., The Juilliard School of Music, 1999), 26, Πρόσβαση στις 2 Ιουλίου 2025, <http://www.adamkentmusic.com/download/Adam-Kent-Dissertation.pdf>



Εικόνα 1: Ο νεαρός Federico Mompou γύρω στο 1920.



Εικόνα 2: Ο Federico Mompou το 1955.

### 1.1 Βίος και καλλιτεχνική δραστηριότητα

Ο Frederic (Federico) Mompou i Dencausse,<sup>5</sup> γιος του δικηγόρου<sup>6</sup> Frederico Mompou i Montamary και της Josefina Dencausse i Cominal,<sup>7</sup> γαλλικής και καταλανικής καταγωγής,<sup>8</sup> γεννήθηκε στις 16 Απριλίου 1893<sup>9</sup> στη δημοφιλή γειτονιά «El Paralelo» της Βαρκελώνης.<sup>10</sup> Ο Mompou θεωρούσε προνόμιο το ότι μεγάλωσε σε ένα οικογενειακό περιβάλλον γεμάτο αγάπη για τη μουσική, τον χορό, τη λογοτεχνία και την ποίηση.<sup>11</sup> Ο μεγαλύτερος κατά πέντε χρόνια αδερφός του, Joseph Mompou ασχολήθηκε με τη ζωγραφική και διακρίθηκε ως εικαστικός καλλιτέχνης.<sup>12</sup> Η οικογένεια της μητέρας του συνθέτη είχε μακρά παράδοση στην κατασκευή καμπανών για εκκλησίες. Το χυτήριο Dencausse, ήταν το πρώτο<sup>13</sup> εργοστάσιο καμπανών του προπάππου του,<sup>14</sup> Caferino Dencausse, το οποίο ιδρύθηκε τον 15<sup>ο</sup> αιώνα και βρισκόταν αρχικά στην Tarbes της Γαλλίας. Οι αδερφοί Jean και Pierre Dencausse μετακόμισαν στην Βαρκελώνη, στο δεύτερο μισό του 19<sup>ου</sup> αιώνα, για να ιδρύσουν και να

<sup>5</sup> Isabelle Leymarie, "The Hidden Voice of Federico Mompou", *UNESCO Courier* 49, no. 11 (1996): 47-48, <https://www.proquest.com/docview/207572177?accountid=8359&sourcetype=Magazines>.

<sup>6</sup> [Ανυπόγραφο], "La 'Suite Compostelana' de Mompou", Blog Clases de Guitarra Online, Πρόσβαση στις 17 Δεκεμβρίου 2024, <https://www.clasesguitarraonline.com/teoria-analisis-musical/2016/5/10/la-suite-compostelana-de-mompou>.

<sup>7</sup> Moisés Ruiz de Gauna, "Federico Mompou and the Piano: A Performer's Guide" (DMA diss., University of Cincinnati, 2009), 15, Πρόσβαση στις 14 Ιανουαρίου 2025, <https://www.proquest.com/openview/7d0be0c9fbd138ef3789ae7ffc8ec9f2/1.pdf?cbl=18750&pq-origsite=gscholar>.

<sup>8</sup> Lynell Joy Kruckeberg, "Federico Mompou: A Style Analysis of Thirty-Five Songs" (PhD diss., University of Iowa, 2012), 12, Πρόσβαση στις 10 Φεβρουαρίου 2025, <https://iro.uiowa.edu/esploro/outputs/doctoral/Federico-Mompou-a-style-analysis-of/99837767402771>.

<sup>9</sup> María de las Mercedes Sánchez-Manjavacas Cruz, "La 'Suite Compostelana' de Federico Mompou: Un Acercamiento a su Estética" (BA Thesis, Conservatori Superior de Música de les Illes Balears, 2021), 13, Πρόσβαση στις 17 Δεκεμβρίου 2024, <https://dspace.uib.es/xmlui/handle/11201/159010>.

<sup>10</sup> [Ανυπόγραφο], "La 'Suite Compostelana' de Mompou".

<sup>11</sup> Kruckeberg, "Federico Mompou: A Style Analysis of Thirty-Five Songs", 12.

<sup>12</sup> [Ανυπόγραφο], "La 'Suite Compostelana' de Mompou".

<sup>13</sup> Kruckeberg, "Federico Mompou: A Style Analysis of Thirty-Five Songs", 12.

<sup>14</sup> [Ανυπόγραφο], "La 'Suite Compostelana' de Mompou".

διαχειριστούν το νέο εργοστάσιο. Ο Jean Dencausse και η Ignacio Modesta, παντρεύτηκαν και απέκτησαν τρία παιδιά, ανάμεσα τους και τη μητέρα του Μομπρου, τη Josephina, και όλοι παρέμειναν στην Βαρκελώνη. Ο πατέρας του Μομπρου, Frederico Μομπρου-Montmary, καταγόταν από το χωριό Ginista της περιοχής Tarragona στην Καταλονία. Παρότι η οικογένεια του επιθυμούσε να σπουδάσει ιατρική, εκείνος επέλεξε να ακολουθήσει στρατιωτική καριέρα, γεγονός που οδήγησε σε σταδιακή απομάκρυνση από το οικογενειακό του περιβάλλον. Αργότερα εγκαταστάθηκε στη Βαρκελώνη, όπου άρχισε να διαμορφώνει την προσωπική του πορεία. Ο Frederico Μομπρου-Montmary και η Josephina Dencausse γνωρίστηκαν στη Βαρκελώνη και παντρεύτηκαν το 1864. Εγκαταστάθηκαν στην San Pablo Square της πόλης και απέκτησαν τρία παιδιά, με τον Federico να είναι ο βενιαμίν της οικογένειας. Οι οικογένειες των Μομπρου και των Dencausse ζούσαν στην ίδια γειτονιά και διατηρούσαν στενούς δεσμούς, περνώντας πολύ χρόνο μαζί. Η γαλλική και καταλανική κουλτούρα αποτελούσαν σημαντικά στοιχεία των οικογενειακών τους παραδόσεων. Τα Σαββατοκύριακα ήταν αφιερωμένα στη μουσική, με τραγούδια, χορό, την ποίηση και την προφορική αφήγηση, στοιχεία που διαμόρφωσαν το καλλιτεχνικό περιβάλλον στο οποίο μεγάλωσε ο νεαρός συνθέτης. Η σχέση του Μομπρου με τον ήχο των εκκλησιαστικών καμπανών διαμορφώθηκε ήδη από την παιδική του ηλικία, παράλληλα με την ενασχόληση της οικογένειάς του με τη μουσική. Πέρα από τις πολλές ώρες που αφιέρωνε στην ακρόαση μουσικών έργων, συνήθιζε να περνά τον ελεύθερο χρόνο του ακούγοντας τους ήχους από το εργοστάσιο καμπανών της οικογένειας. Σε συνέντευξή του το 1978, ο ίδιος περιέγραψε στη Dorle J. Soria<sup>15</sup> τις κυριακάτικες συγκεντρώσεις στο σπίτι τους, όπου κυριαρχούσαν η μουσική και το τραγούδι, και εξηγεί τη γοητεία που του ασκούσαν οι καμπάνες από μικρή ηλικία:

«[...] τις Κυριακές έρχονταν φίλοι και υπήρχε μουσική, τραγούδι και χορός. Το αγόρι αγαπούσε τον Chopin και τον Schumann, αλλά περισσότερο απ' όλα τον ήχο των καμπανών. Πήγαινε στο εργοστάσιο και άκουγε τους μεταλλικούς ήχους, και έμαθε να αναπαράγει τον ήχο μιας καμπάνας που είχε σταλεί για επισκευή. Στη μουσική του, επρόκειτο να υπάρχουν ήχοι καμπανών και μια χαρακτηριστική μεταλλική συγχορδία.»<sup>16</sup>

---

<sup>15</sup> Η Dorle Jarmel Soria (1900-2002) ήταν Αμερικανίδα μουσικοκριτικός, δημοσιογράφος, παραγωγός δισκογραφικών εταιρειών και υπεύθυνη δημοσίων σχέσεων, γνωστή για τις συνεντεύξεις της με σημαντικές προσωπικότητες της κλασικής μουσικής κατά τα μέσα του 20ού αιώνα. Οι πληροφορίες αντλήθηκαν από: The New York Public Library, Archives & Manuscripts, *Dorle Jarmel Soria Papers, 1932–2002*, τελευταία τροποποίηση 2002, Πρόσβαση στις 16 Ιουνίου 2025, <https://archives.nypl.org/mus/18993>.

<sup>16</sup> Kruckeberg, "A Style Analysis of Thirty-Five Songs", 13.

Το 1907 εισήλθε στο Κολλέγιο των Αδελφών του Χριστιανικού Δόγματος, αφού ολοκλήρωσε την εκπαίδευσή του στα Γαλλικά Σχολεία της Βαρκελώνης, όπου και πέρασε τα παιδικά του χρόνια. Από την πλευρά της μητέρας του, πέρασε μερικά καλοκαίρια με την οικογένεια Dencausse, στο βουνό Putxet (Sant Gervasi), όπου μοιράστηκε πολλές στιγμές με άλλα παιδιά και μάλιστα παρακολούθησε τα πρώτα του μαθήματα πιάνου που έλαβε ο αδερφός του José. Όταν τα παιδιά μετά τα μαθήματα τους, πήγαιναν να παίξουν, ο Federico καθόταν στο πιάνο.<sup>17</sup>



Εικόνα 1.1.1: Ο Federico Mompou (στο πιάνο) με τον αδελφό του, τον καλλιτέχνη Josep Mompou, το 1915.



Εικόνα 1.1.2: Ο Federico Mompou στο εργοστάσιο καμπανών της Βαρκελώνης το 1915.

Ο νεαρός Federico ξεκίνησε τις σπουδές του στο πιάνο στο Ωδείο Liceo της Βαρκελώνης, υπό την καθοδήγηση του μαέστρου Pere Serra.<sup>18</sup> Ο Pere Serra<sup>19</sup> ήταν διευθυντής του συλλόγου Orfeo<sup>20</sup> της Βαρκελώνης, ο οποίος περνούσε τα καλοκαίρια του σε αυτή τη γειτονιά.<sup>21</sup> Ο Mompou μεγάλωσε μέσα σε ένα θετικό και ελεύθερο οικογενειακό περιβάλλον, όπου τόσο ο ίδιος όσο και τα αδέρφια του ενθαρρύνονταν να ακολουθήσουν τα ενδιαφέροντα και τα όνειρά τους. Ο πατέρας του υποστήριζε την καλλιτεχνική του κλίση, ζητώντας όμως από τον γιο του να επιδιώκει την αριστεία σε ό,τι και αν αποφάσιζε να ασχοληθεί. Η αυστηρή αυτή προσδοκία σχετιζόταν με την προσωπική του εμπειρία, καθώς ο ίδιος δεν κατάφερε να

<sup>17</sup> Sánchez-Manjavacas Cruz, "La 'Suite Compostelana' de Federico Mompou: Un Acercamiento a su Estética", 13.

<sup>18</sup> [Ανυπόγραφο], "La 'Suite Compostelana' de Mompou."

<sup>19</sup> Ο Pere Serra i González (1870–1934) ήταν Καταλανός μουσικός και παιδαγωγός, καθηγητής και διευθυντής στο Ωδείο Liceu της Βαρκελώνης, με σημαντική συμβολή στη χορωδιακή μουσική μέσω του Orfeo Barcelonès. [Ανυπόγραφο] "Pere Serra i González (1870-?,?)", *Gran Enciclopèdia de la Música Catalana*, Πρόσβαση 16 Ιουνίου 2025, <https://www.enciclopedia.cat/gran-enciclopedia-de-la-musica/pere-serra-i-gonzalez>

<sup>20</sup> Το Orfeo Barcelonès ιδρύθηκε στις 23 Απριλίου 1853 από τους αδελφούς Pere και Joan Tolosa, με την υποστήριξη και χορηγία του Δημαρχείου της Βαρκελώνης. Μάλιστα είναι το πρώτο orfeo (στα καταλανικά σημαίνει χορωδία ή χορωδιακός σύλλογος) που ιδρύθηκε στην ιβηρική χερσόνησο και ένα από τα παλαιότερα στην Ευρώπη. Ιστοσελίδα του συλλόγου: *Orfeo Barcelonès*, "Història", Πρόσβαση στις 3 Ιουνίου 2025, <https://www.orfeobarcelones.cat/historia-2/>

<sup>21</sup> Sánchez-Manjavacas Cruz, "La 'Suite Compostelana' de Federico Mompou: Un Acercamiento a su Estética", 13.

ακολουθήσει το επάγγελμα που επιθυμούσε. Όπως εξηγεί ο ίδιος ο συνθέτης σε συνέντευξη του στον José Bruyr:<sup>22</sup>

«Από πολύ μικρός ονειρευόμουν να γίνω μουσικός. Η κλίση του πατέρα μου είχε καταπνιγεί. Εκείνος ήθελε να γίνει αξιωματικός, στρατηγός –γιατί όχι;– και κατέληξε γιατρός. Έτσι, δεν καταπίεσε ποτέ τη δική μου κλίση, ή καλύτερα, τη δική μας, γιατί όπως ξέρεις έχω έναν αδελφό, τον Joseph Mombru, που είναι ζωγράφος. Ήμουν ήδη μουσικός και, σύμφωνα με αυτόν τον εξαιρετικό άνθρωπο, έπρεπε να εξελιχθώ σε βιρτουόζο. Αυτό ήταν όλο.»<sup>23</sup>

Ωστόσο, δεν ήθελε ποτέ να αφήσει πίσω την παιδική του ηλικία. Ο ίδιος είπε:

« [...] από την παιδική μου ηλικία θυμάμαι τον πόνο που ένιωθα, που έπρεπε να την αφήσω και να μπω πλήρως στην ζωή, με φόβο για το μέλλον».<sup>24</sup>

Ο Mombru δεν διακρινόταν ιδιαίτερα στις σχολικές του επιδόσεις, καθώς η απόδοση του κυμαινόταν σε ικανοποιητικά αλλά όχι υψηλά επίπεδα. Αντιθέτως, η μουσική εκπαίδευση αποτέλεσε τον τομέα στον οποίο άρχισε να αναδεικνύεται. Ως παιδί είχε ήσυχο χαρακτήρα και έδειχνε ιδιαίτερη προσοχή στο περιβάλλον του, ακούγοντας και παρατηρώντας τον κόσμο γύρω του.<sup>25</sup> Οι γονείς του, δεν αποθαρρύνθηκαν και, αναγνωρίζοντας τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της προσωπικότητάς του, θεώρησαν ότι η μουσική παιδεία ήταν η πιο ταιριαστή κατεύθυνση για τον γιο τους. Σε μια εποχή που κάτι τέτοιο δεν ήταν σύνηθες, οι ίδιοι επέλεξαν να σεβαστούν τις επιθυμίες και τις κλίσεις των παιδιών τους.<sup>26</sup> Ο Mombru φοίτησε στο δημοτικό σχολείο Ecole Françaises και αργότερα συνέχισε τις σπουδές του στο θρησκευτικό εκπαιδευτήριο Hermanos de la Doctrina Cristiana, όπου η βασική εκπαίδευση στη γλώσσα, τη λογοτεχνία και τα μαθηματικά συνδυάζονταν με τη διδασκαλία των αρχών της Καθολικής Εκκλησίας.<sup>27</sup>

Η πρώτη του συναυλία του Mombru ως πιανίστα πραγματοποιήθηκε στις 4 Μαΐου του 1908, σε μια κοινή συναυλία με τον, επίσης πιανίστα, Francisco Figureas, στην αίθουσα La Sala del Orfeón. Κατά τη διάρκεια αυτής της συναυλίας, ερμήνευσε έργα των Mozart, Grieg, Schubert και Mendelssohn. Το φθινόπωρο της ίδιας χρονιάς, ο ίδιος, μαζί με μια μικρή ομάδα φίλων, ίδρυσε έναν κύκλο με την ονομασία «La ermita» («Το Ερημητήριο»), όπου συγκεντρώνονταν τακτικά για να συζητούν θέματα που αφορούσαν την τέχνη, τη λογοτεχνία και τη θρησκεία. Αποφάσισε να ακολουθήσει τον δρόμο της συνθετικής δημιουργίας αφού άκουσε τη μουσική

---

<sup>22</sup> Ο José Bruyr (1889–1980) ήταν Βέλγος ποιητής και μουσικολόγος, του οποίου τα κριτικά κείμενα, οι συνεντεύξεις και τα αρθρογραφήματα αποτέλεσαν αναπόσπαστο μέρος του μουσικού Τύπου στο Παρίσι για δεκαετίες. Nigel Simeone, "Messiaen, Boulanger, and José Bruyr: Offrandes Oubliées 2", *The Musical Times* 142, no. 1874 (Spring 2001): 20, Πρόσβαση στις 19 Ιουνίου 2025, <https://www.jstor.org/stable/1004677>

<sup>23</sup> Kruckeberg, "Federico Mombru: A Style Analysis of Thirty-Five Songs", 14.

<sup>24</sup> Sánchez-Manjavacas Cruz, "La 'Suite Compostelana' de Federico Mombru: Un Acercamiento a su Estética", 14.

<sup>25</sup> Tomás Marco, *Spanish Music in the Twentieth Century*, trans. Colin M. Palmer (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1993), 69.

<sup>26</sup> Sánchez-Manjavacas Cruz, "La 'Suite Compostelana' de Federico Mombru: Un Acercamiento a su Estética", 14.

<sup>27</sup> Marco, *Spanish Music in the Twentieth Century*, 69.

του Gabriel Fauré σε μια συναυλία με τη σπουδαία Γαλλίδα πιανίστα Marguerite Long το 1910.<sup>28</sup>

Ο ίδιος ο συνθέτης διηγήθηκε στον Macario Santiago Kastner:<sup>29</sup>

«Η μουσική του Fauré [...] με συγκίνησε βαθιά. Τότε και εκεί αποφάσισα να αφιερώσω τον [δικό] μου χρόνο στην σύνθεση και να πάω στο Παρίσι για να αναζητήσω τις εκλεπτυσμένες αρμονικές καινοτομίες που έλαμπαν μέσα στην αριστοκρατική τέχνη του Γάλλου δασκάλου».<sup>30</sup>

Ο Μομπρου αποφάσισε να ακολουθήσει επαγγελματική σταδιοδρομία ως πιανίστας και επιθυμούσε να συνεχίσει τις μουσικές του σπουδές στο Παρίσι όπου ο Fauré ήταν ήδη ο διευθυντής του περίφημου Conservatoire.<sup>31</sup> Ζήτησε από τον, επίσης Καταλανό, διάσημο συνθέτη Enrique Granados μια συστατική επιστολή για το ωδείο και την ευκαιρία να γνωρίσει προσωπικά τον Fauré. Το αίτημα αυτό αποτέλεσε τη μοναδική φορά που οι δυο μουσικοί συναντήθηκαν από κοντά, παρά το γεγονός ότι και οι δύο ζούσαν στη Βαρκελώνη. Παρά τη σύσταση του Granados, το 1911, ο Μομπρου ήταν τελικά υπερβολικά ντροπαλός και συγκρατημένος για να συστηθεί στον Fauré όταν έφτασε στο Παρίσι, όπου και ξεκίνησε τις σπουδές του οι οποίες διήρκεσαν έως το 1941.<sup>32</sup> Στο ωδείο, σπούδασε αρχικά πιάνο με τον Luis Diémer, και αρμονία και αντίστιξη με τον Émile Pessard. Ο ίδιος ήθελε πολύ να συνθέσει. Ο Pessard αναγνώρισε αμέσως το ταλέντο του Μομπρου, αλλά ήταν απογοητευμένος από την ντροπαλότητα και την εσωστρέφεια του. Προσπάθησε να τον ενθαρρύνει, λέγοντας του: «Alors composez, composez!» («Ε, τότε συνέθεσε, συνέθεσε!»).<sup>33</sup> Ο Μομπρου τότε άρχισε να συνθέτει —ήδη από την επόμενη ημέρα— και από εκείνο το σημείο η έμφαση των σπουδών του μετατοπίστηκε από την εκτέλεση στο πιάνο προς τη σύνθεση. Αν και διέθετε έντονη επιθυμία να ασχοληθεί με τη συνθετική δημιουργία, ένιωθε απογοήτευση και περιορισμό, λόγω των παραδοσιακών θεωρητικών κανόνων. Η αγάπη του για τον ήχο των καμπανών, καθώς και για διαστήματα όπως οι οκτάβες, οι καθαρές πέμπτες και οι καθαρές τέταρτες, δεν ενθαρρύνονταν από το διδακτικό προσωπικό του ωδείου. Οι σπουδές σύνθεσης με τους Pessard και Marcel-Samuel Rousseau αποδείχθηκαν επίσης αργές και αποθαρρυντικές, καθώς οι δύο καθηγητές είχαν διαφορετικές, ενδεχομένως πιο συντηρητικές, απόψεις

---

<sup>28</sup> Leymarie, "The Hidden Voice of Federico Mompou.", 47-48.

<sup>29</sup> Ο Macario Santiago Kastner (1908-1992), ήταν Άγγλος μουσικολόγος, πιανίστας και καθηγητής μουσικής. Το 1947, δημοσίευσε μια μονογραφία για τον συνθέτη, με τίτλο "Federico Mompou", η οποία εκδόθηκε από τον οργανισμό Consejo Superior de Investigaciones Científicas στη Μαδρίτη. Βλ. σχετικά: Sonia Gonzalo Delgado, "Programming Early Portuguese Repertoires Beyond the Pyrenees: The Pioneering Contribution of Macario Santiago Kastner," *Revista Portuguesa de Musicología*, nova série 4, no. 1 (2017): 141–166, Πρόσβαση στις 2 Ιουνίου 2025, <https://rpm-ns.pt/index.php/rpm/article/viewFile/316/527>

<sup>29</sup> MacDonald Daub, "The *Musica Callada* of Federico Mompou", 7.

<sup>30</sup> Από αναφορά του συνθέτη στον Macario Santiago Kastner (που έχει παραθέσει ο ίδιος στο βιβλίο του). Ό.π., 7.

<sup>31</sup> Kruckeberg, "Federico Mompou: A Style Analysis of Thirty-Five Songs", 15.

<sup>32</sup> Leymarie, "The Hidden Voice of Federico Mompou", 47-48.

<sup>33</sup> Christine Bendell, "Federico Mompou: An Analytical and Stylistic Study of the Canciones y Danzas for Piano" (DMA diss, University of Northern Colorado, 1983), 9, Πρόσβαση στις 18 Φεβρουαρίου 2025, <https://www.proquest.com/openview/ac3dd5ae8a7b041ba7e995156b113ecb/1?cbl=18750&diss=y&pg-origsite=gscholar>.

σχετικά με τη συνθετική διαδικασία. Τελικά, ο ίδιος διαμόρφωσε το προσωπικό του ύφος και οι ηχητικές μνήμες της παιδικής του ηλικίας αποτέλεσαν βασικό στοιχείο αυτού. Με αυτόν τον τρόπο, αποφάσισε από μόνος του ότι θα καθοδηγείται ως συνθέτης από το ένστικτο, τη φαντασία και τη διανοητική του αντίληψη.<sup>34</sup> Ενώ ο Μομπρου είχε αρχίσει να συνθέτει όλο και συχνότερα στον ελεύθερο του χρόνο, παράλληλα θέλησε να συνεχίσει τις πιανιστικές σπουδές του με τον διακεκριμένο παιδαγωγό της γαλλικής σχολής πιάνου, Isidore Philipp (1863-1958). Καθώς το στούντιο του Philipp ήταν ήδη πλήρες από μαθητές, ο ίδιος του συνέστησε να μελετήσει με έναν από τους αγαπημένους και πιο αξιόλογους μαθητές του, τον Ferdinand Motte-Lacroix.<sup>35</sup>

Παρά τον εσωστρεφή και συγκρατημένο χαρακτήρα του, ο Μομπρου κατάφερε να ενταχθεί σε καλλιτεχνικούς κύκλους και να αναπτύξει ουσιαστικές φιλίες με εξέχουσες προσωπικότητες της εποχής του, όπως ο συνθέτης Francis Rouleuc (1899-1963) και ο ζωγράφος Joan Miró (1893-1983)<sup>36</sup>. Με τον δεύτερο, μοιράζονταν μια κοινή αισθητική αντίληψη βασισμένη στην απλότητα της μορφής και τη χρήση συμβολικών ή εκφραστικών στοιχείων, εμπνευσμένων από την καταλανική πολιτισμική τους κληρονομιά.

Ως ορ. 1 του Federico Μομπρου θεωρείται η συλλογή των εννέα *Impresiones íntimas* (1911-1914) για πιάνο. Κατά τη δήλωση του ίδιου του συνθέτη, τα σύντομα αυτά κομμάτια —τα οποία συνδυάζουν ώριμη μουσική σκέψη με μια αθώα, σχεδόν παιδική συναισθηματική αμεσότητα— συντέθηκαν ως απόηχος της εμπειρίας ακρόασης έργων του Fauré. Ωστόσο, ως προς τις επιρροές που διακρίνονται στη γραφή τους, εντοπίζονται περισσότερο στοιχεία που παραπέμπουν στην ιμπρεσιονιστική ατμόσφαιρα των Debussy και Ravel όπως αυτοί αφομοιώνονταν και στους εθνικά προσανατολισμένους προγενέστερους συνθέτες του ευρύτερου ισπανόφωνου χώρου τους οποίους παρακολουθούσε ο Μομπρου. Παρ' όλα αυτά, η προσωπική του μουσική φωνή, η οποία παρέμεινε σε μεγάλο βαθμό στυλιστικά σταθερή στη διάρκεια της ζωής του, είναι ήδη εμφανής σε αυτή την πρώιμη συνθετική προσπάθεια.<sup>37</sup>

Το καλοκαίρι του 1912 ο συνθέτης πήγε στη Βαρκελώνη, απολαμβάνοντας τον χρόνο με τους φίλους του από την ομάδα La ermita και συνθέτοντας στο πιάνο. Αν και το μεγαλύτερο μέρος των έργων που επεξεργάστηκε εκείνο το διάστημα δεν εκδόθηκαν ποτέ, συνέθεσε κομμάτια όπως τα "Planys II" και "III, Secreto", αλλά και τα "Pájaro triste" («Λυπημένο πουλί») και "La barca" («Η βάρκα») από τις *Impresiones íntimas*. Το φθινόπωρο του 1912 επέστρεψε στο Παρίσι. Από εκείνη την στιγμή μέχρι και τον Ιανουάριο του 1913 πέρασε ένα διάστημα αναστοχασμού της πορείας του, καθώς ένιωθε ότι του έλειπε η απαραίτητη συγκέντρωση και εστίαση για να πετύχει τους στόχους που είχε θέσει. Η αίσθηση ματαιώσης κορυφώθηκε στις αρχές του Ιανουαρίου, όπου και σκέφτηκε να εγκαταλείψει τις σπουδές του στο Παρίσι

---

<sup>34</sup> Bendell, "Federico Μομπρου: An Analytical and Stylistic Study of the Canciones y Danzas for Piano," 10.

<sup>35</sup> Ο.π., 11.

<sup>36</sup> Ο Joan Miró (1893-1983), ήταν Καταλανός ζωγράφος, γλύπτης και χαράκτης, που συνδέθηκε με το κίνημα του υπερρεαλισμού, διαμορφώνοντας όμως ένα μοναδικό, προσωπικό ύφος. Χρησιμοποιούσε έντονα χρώματα, αφαιρετικά σχήματα και συμβολικές μορφές, ασκώντας βαθιά επίδραση στη μοντέρνα τέχνη του 20ού αιώνα. Edward Burck Henning, "A Painting by Joan Miró," *Bulletin of the Cleveland Museum of Art* 66, no. 6 (September 1979): 235–240, Πρόσβαση στις 12 Ιουνίου 2025, <https://www.jstor.org/stable/25159634>

<sup>37</sup> Richard Peter Paine, "Μομπρου, Frederic [Federico]", *Grove Music Online*, 2001, Πρόσβαση στις 18 Δεκεμβρίου 2024, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.18925>

και να επιστρέψει οριστικά στη Βαρκελώνη. Ωστόσο, ο Motte-Lacroix, ο καθηγητής του στο πιάνο καθ' υπόδειξη του Philipp, παρενέβη και κατάφερε να επιφέρει κάποιες βελτιωτικές αλλαγές στο πρόγραμμα σπουδών του μαθητή του, αφαιρώντας τα μαθήματα αρμονίας και προσθέτοντας νέο και απαιτητικότερο ρεπερτόριο για πιάνο. Αυτή η προσαρμογή ανανέωσε το ενδιαφέρον του Μομπρου, του πρόσφερε νέα ερεθίσματα και συνέβαλε στην πρόοδό του.<sup>38</sup> Στο μεσοδιάστημα μεταξύ 1913 και 1921, έγραψε μερικά από τα πιο αξιόλογα έργα του για πιάνο, όπως το *Pessebres (Cribs)*, *Escenes d'Infants (Παιδικές σκηνές)* και *Suburbis (Προάστια)*, επιδιώκοντας να αποδώσει, «τον ήχο μιας ατμόσφαιρας, την ανάλαφρη διαφάνεια ενός αισθήματος, την παρένθεση ενός ιδιόμορφου επεισοδίου», σύμφωνα με τα λόγια του Καταλανού μουσικολόγου Lluís Millet.<sup>39</sup> Η έναρξη του Πρώτου Παγκοσμίου Πολέμου το 1914 ανάγκασε τον Μομπρου να επιστρέψει στην Βαρκελώνη. Κατά τη διάρκεια αυτής της περιόδου, άρχισε να επαναπροσδιορίζει τη θεώρησή του γύρω από τη σύνθεση. Ήταν μια φάση όχι μόνο έντονης καλλιτεχνικής παραγωγής, αλλά και καθοριστικής σημασίας για την εξέλιξή του, καθώς τότε ξεκίνησε να διαμορφώνει και να αποτυπώνει τις βασικές αρχές της προσωπικής του αισθητικής στη μουσική δημιουργία. Στα γραπτά του κείμενα εντοπίζονται τα βασικά γνωρίσματα αυτής της περιόδου, τα οποία συνθέτουν το θεμέλιο της καλλιτεχνικής του ταυτότητας. Τα βρίσκουμε, για παράδειγμα, στο ποίημα του με τίτλο “Solitude” («Μοναξιά») του 1917, στο οποίο ο Μομπρου εκφράζει τον βαθύ του πόθο για την αλήθεια —τόσο στη μουσική δημιουργία όσο και στη ζωή— μέσα από τα στοιχεία της φύσης, της αγάπης και της σιωπής που γεννιούνται μέσα από τη μοναξιά. Θα λέγαμε ότι το συγκεκριμένο ποίημα είναι μάλλον φιλοσοφικού χαρακτήρα, όπου ο ίδιος κάνει έναν διάλογο με τον εαυτό του γύρω από το συναίσθημα της μοναξιάς. Αυτή η αισθητική προσέγγιση φαίνεται ήδη, για παράδειγμα, στο ποίημα “Música Callada” («Σιωπηλή Μουσική») από το οποίο παρατίθενται οι τελευταίοι στίχοι:<sup>40</sup>

[...] La mort beneeix la unió  
de l'ànima amb el silenci  
Dorm i reposa el meu cor  
L'eternitat et canta i bressa  
L'últim amor.

[...] ο θάνατος ευλογεί την ένωση  
της ψυχής με τη σιωπή  
Κοιμήσου και αναπαύσου, καρδιά μου  
Η αιωνιότητα σε νανουρίζει και σου  
τραγουδά τον τελευταίο έρωτα.

Στον ίδιο ασκούσε έντονη έλξη η λογοτεχνία και η ποίηση, όπως αναφέρει:

«Μου αρέσει πολύ η μουσική και θα μπορούσαν κάλλιστα να δημοσιευτούν και τα δύο [σ.σ. η μουσική και τα γραπτά] σε ένα τετράδιο. Τα γραπτά, αν και μου αρέσουν πολύ, δεν τα θεωρώ στο ύψος μιας δημοσίευσης. Αν και τόσο για μένα όσο και για σένα πάντα υπήρχε η ψευδαίσθηση της λογοτεχνίας, νομίζω ότι έχουμε ήδη αρκετή δουλειά με τη μουσική.»

Κατά την διάρκεια της ζωής του, ο συνθέτης συνεργάστηκε με διάφορα έντυπα. Συγκεκριμένα, το 1923, συμμετείχε στο πρώτο τεύχος του *Revista Catalana de Música*, δημοσιεύοντας το άρθρο “Conceptes d'art”, διατηρώντας επαφή με τον λογοτεχνικό κόσμο μέσω δημοσιογράφων και ποιητών, όπως ο Francesc Trabal και ο Josep Maria Junoy στη Βαρκελώνη ή ο Henry Prunières στο Παρίσι, διευθυντής του γνωστού περιοδικού *Revue Musicale*. Στη δεκαετία του 1940 συνεργάστηκε για δύο χρόνια (1943-45) με την εφημερίδα *Pueblo*, όπου δημοσίευσε άρθρα όπως το “Creación de la orquesta municipal de Barcelona”

<sup>38</sup> MacDonald Daub, “The *Música Callada* of Federico Mompou”, 11.

<sup>39</sup> Leymarie, “The Hidden Voice of Federico Mompou”, 47-48.

<sup>40</sup> Gauna, “Federico Mompou and the Piano: A Performer’s Guide”, 17-18. Μετάφραση της γράφουσας.

το 1944, καθώς και με το περιοδικό *Música*, όπου το 1945 δημοσίευσε το άρθρο “El momento actual”, μεταξύ άλλων. Ο Federico Momprou δεν περιορίστηκε στη μουσική ως μέσο καλλιτεχνικής έκφρασης: αντίθετα, αξιοποίησε εξίσου τον λόγο και τη ζωγραφική, δημιουργώντας ένα πολυδιάστατο προσωπικό ύφος. Ιδιαίτερο χαρακτηριστικό του ήταν η τάση να συνθέτει εξαιρετικά σύντομα έργα —είτε μουσικά είτε λογοτεχνικά— των οποίων η μορφή συχνά παρέπεμπε σε εικαστικές εντυπώσεις, παραπέμποντας στην απλότητα και την ένταση των ιαπωνικών χαϊκού. Αυτό που τον ξεχώριζε, ωστόσο, δεν ήταν μόνο η πολυμορφικότητα της έκφρασής του, αλλά κυρίως ο τρόπος με τον οποίο προσέγγιζε τον κόσμο γύρω του. Η αντίληψή του για την πραγματικότητα ήταν έντονα ποιητική: διέκρινε βάθος και νόημα σε φαινομενικά ασήμαντες λεπτομέρειες της καθημερινότητας, τις οποίες απέδιδε με ευαισθησία και στοχαστική διάθεση. Ένα σφύριγμα, ένας ήχος ή μια εικόνα μπορούσαν να γίνουν αφορμή για μουσική ή ποιητική δημιουργία, όπως συμβαίνει σε έργα του σαν το *Suburbis* ή το *Scènes d’enfants*. Σε αντίθεση με πολλούς δημιουργούς, των οποίων η έκφραση βασίζεται κυρίως στη δομή και τον ορθολογισμό, ο Momprou ανήκει στην κατηγορία εκείνων των καλλιτεχνών που αποδίδουν νόημα και εικόνες μέσα από μια διαισθητική και εσωτερική διεργασία. Οι εμπνεύσεις του δεν ερμηνεύονται πάντοτε λογικά, αλλά πηγάζουν από ένα πιο βαθύ και εσωτερικό επίπεδο αντίληψης. Στο επίκεντρο της σκέψης του βρισκόταν η πρωτογενής συνείδηση, εκεί όπου η συναισθηματική εμπειρία προηγείται της διανοητικής επεξεργασίας και όπου το «αισθάνομαι» προηγείται του «σκέφτομαι». Ο Momprou έγραφε:

«Δεν αρχίζουμε ποτέ ένα σπίτι από τη σκεπή, ούτε μια ιδέα από το τέλος. Δεν είμαστε ελεύθεροι να σκεφτούμε τι θέλουμε. Σκεφτόμαστε αυτό που αισθανόμαστε».<sup>41</sup>

Ο συνθέτης παρέμεινε στη Βαρκελώνη μέχρι και το 1920. Κατά τη διάρκεια αυτής της περιόδου υπέφερε από κατάθλιψη, η οποία επιδεινώθηκε. Ήταν τόσο σοβαρή η κατάσταση του, που χρειάστηκε να επισκεφθεί γιατρό και να υποβληθεί έως και σε ηλεκτροσόκ, καθώς και να λάβει ενέσιμη αντικαταθλιπτική αγωγή. Αυτή η εντατική θεραπεία τον βοήθησε να ξεπεράσει τη δημιουργική του στασιμότητα και του επέτρεψε να συνθέσει τα υπόλοιπα κομμάτια από τις *Impresiones íntimas* –“Planys IV, Cuna” («Λίκνο») και “Gitano” («Τσιγγάνος»)– καθώς και το “L’ermita” («Το Ερημητήριο») από τη συλλογή *Pessebres* (Φάτνες).

Ο ίδιος ο Momprou χαρακτήριζε την πρώιμη περίοδο της δημιουργίας του (1910-1917) ως την «περίοδο της περιγραφής». Η συνθετική του προσέγγιση βασιζόταν στην προσπάθεια να αποδώσει μουσικά μια συγκεκριμένη ψυχική κατάσταση, μια ατμόσφαιρα ή ένα εξωτερικό ερέθισμα, όπως ένας τόπος, ένα αντικείμενο ή ένα πολιτισμικό γνώρισμα του τόπου του. Κάθε έργο του, επομένως, απέκτησε έναν βαθιά βιωματικό χαρακτήρα, συνδεδεμένο άμεσα με τις προσωπικές του εμπειρίες και εσωτερικές αναφορές.<sup>42</sup> Πάνω απ’ όλα, ήθελε η μουσική του να έχει νόημα τόσο για τον ίδιο όσο και για τον ακροατή.<sup>43</sup>

Κατά την περίοδο 1920-1936, η Βαρκελώνη βίωσε μία από τις πιο ακμαίες φάσεις της καλλιτεχνικής της ιστορίας. Η άνθηση αυτή είχε τις ρίζες της στο λογοτεχνικό ρεύμα του 19<sup>ου</sup> αιώνα, γνωστό ως *Renaixença* (Αναγέννηση), το οποίο κυριολεκτικά σηματοδότησε την

---

<sup>41</sup> Adolf Pla i Garrigós, “Frederic Momprou: Música i pensament. La fluïdesa de l’èsser i la creativitat musical” (1893–1987) (Tesi doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, 2015), 212-219. Μετάφραση της γράφουσας.

<sup>42</sup> MacDonald Daub, “The *Musica Callada* of Federico Momprou”, 12.

<sup>43</sup> Kruckeberg, “Federico Momprou: A Style Analysis of Thirty-Five Songs”, 17.

αναγέννηση της καταλανικής γλώσσας και της τοπικής πολιτισμικής ταυτότητας.<sup>44</sup> Το 1921,<sup>45</sup> ο Μομπρου επέστρεψε στο Παρίσι, την ίδια περίοδο που κυκλοφόρησε το πρώτο του δημοσιευμένο έργο για πιάνο με τίτλο *Cants Màgics*, το οποίο αφιέρωσε στον δάσκαλό του Ferdinand Motte-Lacroix τιμώντας τη συμβολή του στην καλλιτεχνική του πορεία.<sup>46</sup> Στις 15 Απριλίου 1921, ο Motte-Lacroix έδωσε την πρεμιέρα ορισμένων από τα έργα του Μομπρου στη Salle Erard στο Παρίσι. Τα έργα ήταν τα *Cants Màgics*, *Cuatro canciones catalanas*, και *Escenes d'Infants* και το ρεσιτάλ γνώρισε μεγάλη επιτυχία ενώ Γάλλοι κριτικοί σχολίασαν στον σχετικό Τύπο, όπως στην εφημερίδα *Le Temps*, μια από τις σημαντικότερες στη Γαλλία.<sup>47</sup> Το εγκωμιαστικό άρθρο του κριτικού Émile Vuillermoz, έδωσε ανοδική ώθηση στην καριέρα του Μομπρου,<sup>48</sup> αναδεικνύοντας την καλλιτεχνική αξία του ως συνθέτη, αλλά και επισημαίνοντας ταυτόχρονα και τις πιθανές παρερμηνείες που θα μπορούσε να προκαλέσει το ιδιαίτερο ύφος του σε κοινό και εκτελεστές:<sup>49</sup>

«Ιδού, ένας μουσικός ποιότητας. Ένας από εκείνους τους καλλιτέχνες που μεταμορφώνουν ό,τι αγγίζουν και δημιουργούν ξόρκια και μαγικές επικλήσεις από τα πιο απλά και συνηθισμένα στοιχεία... Ο Federico Μομπρου είναι ένας ποιητής του πιάνου... Η τεχνική του μπορεί να φανεί παιδαριώδης σε κάποιον αμήτο. Χωρίς μέτρα, χωρίς αρμονία, χωρίς καταλήξεις... Κάποιες σελίδες του ίσως να υπαγορεύθηκαν με λίγα λόγια, χωρίς πεντάγραμμο ή μουσικούς κανόνες... Ποτέ άλλοτε το ιδανικό της απλότητας, της καθαρότητας, της διαύγειας και της συντομίας δεν έχει υπηρετηθεί καλύτερα.»<sup>50</sup>

Το 1922, ο Motte-Lacroix παρουσίασε ξανά έργα του Μομπρου στην Βαρκελώνη. Αν και ήταν η πρώτη φορά που ο συνθέτης ήρθε σε άμεση επαφή με το ισπανικό κοινό, η εμφάνιση αυτή σημείωσε και πάλι επιτυχία. Με τη φήμη του πλέον περισσότερο κατοχυρωμένη, ο Μομπρου αποφάσισε να εγκατασταθεί μόνιμα στο Παρίσι, όπου και διέμεινε από το 1923 έως το 1941.<sup>51</sup> Έπαιξε τακτικά στα σαλόνια της βαρώνης Roberta de Rothschild και της πριγκίπισσας Bassiano. Κατά τη διάρκεια αυτών των ετών γνώρισε επίσης τον συμπατριώτη του, και περίφημο πιανίστα, Ricardo Viñes (1875-1943), ο οποίος έκτοτε παρουσίαζε συχνά έργα του Μομπρου σε ρεσιτάλ.<sup>52</sup> Παρά την έντονη κοινωνική του παρουσία, ο Federico επέλεξε να απομακρυνθεί κάπως από αυτήν την έντονα κοινωνική ζωή, καθώς η δημιουργικότητά του τροφοδοτούσαν κυρίως από έναν μοναχικό και εσωστρεφή δρόμο. Το 1923 συνέθεσε τα δύο πρώτα μέρη των πιανιστικών *Dialogues*. Το 1924 αποτέλεσε κομβικό σημείο στην πορεία του συνθέτη, καθώς ο ήδη διάσημος πιανίστας Arthur Rubinstein (1887-1982) ερμήνευσε για πρώτη φορά σε συναυλία το έργο του *Canción y Danza*. Κατά τα έτη 1925 και 1926, ο

<sup>44</sup> Gauna, "Federico Mompou and the Piano: A Performer's Guide", 19.

<sup>45</sup> Leymarie, "The Hidden Voice of Federico Mompou, 47-48.

<sup>46</sup> Kruckeberg, "Federico Mompou: A Style Analysis of Thirty-Five Songs", 17.

<sup>47</sup> Sánchez-Manjavacas Cruz, "La 'Suite Compostelana' de Federico Mompou: Un Acercamiento a su Estética", 19.

<sup>48</sup> [Ανυπόγραφο], "La 'Suite Compostelana' de Mompou."

<sup>49</sup> Gauna, "Federico Mompou and the Piano: A Performer's Guide", 20.

<sup>50</sup> Joseph Thomas Rawlins και Alberto Hernández-Banuchi, "Federico Mompou: Catalan Composer Magnifico," *American Music Teacher* 56, no. 3 (Ιανουάριος 2007): 36, Πρόσβαση στις 3 Μαΐου 2025, [https://www.mtna.org/downloads/DEI/Repertoire/2007\\_DJ\\_Federico.pdf](https://www.mtna.org/downloads/DEI/Repertoire/2007_DJ_Federico.pdf).

<sup>51</sup> Gauna, "Federico Mompou and the Piano: A Performer's Guide", 20.

<sup>52</sup> Kruckeberg, "Federico Mompou: A Style Analysis of Thirty-Five Songs", 18.

Μομπρου διεύρυνε το ρεπερτόριό του για φωνή και πιάνο, μελοποιώντας τα δικά του ποιήματα, όπως στις *Quatre mélodies*. Την ίδια περίοδο συνέθεσε και τις *Comptines*, παιδικά τραγούδια που μελωδικά στοιχεία των οποίων πιθανότατα είχε ακούσει στην παιδική του ηλικία.<sup>53</sup>

Τα καλοκαίρια του 1927 και του 1928, ο Μομπρου ταξίδεψε στο Dinar, μια γαλλική παραθαλάσσια πόλη κοντά στον κόλπο του Saint-Malo, η οποία εκείνη την εποχή φιλοξενούσε πολλούς Βρετανούς τουρίστες. Σε επιστολή προς τον φίλο του Manuel Blancafort, περιέγραψε την καθημερινή του ρουτίνα σύνθεσης, η οποία στηριζόταν σε τρία βασικά σημεία που προοικονομούν το μεταγενέστερο κείμενο του, από το 1960, με τίτλο "Intuitividad":

«Στις εννιά το πρωί παίρνω το πρωινό μου αφού πρώτα διαβάσω την εφημερίδα (φυσικά!). Έπειτα πλύσιμο, ξύρισμα, δύο ώρες μουσικής. Φαγητό, διάβασμα, γράμματα (Α! ντροπή σου!), περίπατος, άλλες δύο ώρες μουσικής. Δείπνο (τώρα τα πράγματα δυσκολεύουν), ύπνος, ασκήσεις συγκέντρωσης για τη φαντασία (πρώτο βήμα για τον έλεγχο της θέλησης), ακολουθούμενες από πιο πολύπλοκα πειράματα... Αυτές τις μέρες ένιωσα τη μουσική φίλη μου πολύ κοντά —μου μιλά και μου υπαγορεύει υπέροχα πράγματα, χωρίς ποτέ να μου λέει τι ακριβώς είναι: μένω σιωπηλός και καταγράφω ό,τι μπορώ... είναι πράγματι υπέροχα πράγματα!».<sup>54</sup>

Κατά την διάρκεια της δεκαετίας του 1930, ο Μομπρου πέρασε μια όχι τόσο ευτυχισμένη περίοδο.<sup>55</sup> Παρ' όλη τη στήριξη που έλαβε από σημαντικά πρόσωπα της μουσικής ζωής της Βαρκελώνης, δεν κατάφερε να συνεχίσει τη συνθετική του δραστηριότητα κατά την περίοδο αυτή.<sup>56</sup> Εναρκτήριο σημείο της πνευματικής ανάτασης που τον έβγαλε από το καλλιτεχνικό του αδιέξοδο θεωρείται η δημοσίευση, το 1933, του ποιήματος «Η Πατρίδα» του Buenaventura Carles Aribau.<sup>57</sup> Το 1935, ο πατέρας του Μομπρου απεβίωσε και εκείνος επέστρεψε για ένα διάστημα στη Βαρκελώνη, προκειμένου να σταθεί δίπλα στη μητέρα του. Το 1938, συνέθεσε τα πρώτα αποσπάσματα από τις *Variaciones sobre un tema de Chopin* για πιάνο. Αναμφίβολα, η συγκεκριμένη περίοδος δεν χαρακτηρίστηκε από έντονη δημιουργικότητα για τον ίδιο στον τομέα της σύνθεσης, ενώ επιπλέον συνέπεσε με μια φάση έντονων πολιτικών αναταραχών στην Καταλονία, η οποία διήρκεσε για αρκετά χρόνια.<sup>58</sup>

Τον Σεπτέμβριο του 1941, ο Μομπρου επέστρεψε στη γενέτειρά του, τη Βαρκελώνη, λόγω του Δεύτερου Παγκοσμίου Πολέμου, και η αλλαγή αυτή φαίνεται πως λειτούργησε ως ώθηση για την επανενεργοποίησή του στη σύνθεση.<sup>59</sup> Το 1941 εντάχθηκε στο κίνημα των «Ανεξάρτητων

---

<sup>53</sup> Sánchez-Manjavacas Cruz, "La 'Suite Compostelana' de Federico Momprou: Un Acercamiento a su Estética", 20.

<sup>54</sup> Clara Janés, "Federico Momprou: Vida, textos y documentos" (Madrid: Fundación Banco Exterior, 1987), όπως παρατίθεται (χωρίς σελίδα) στο: Gauna, "Federico Momprou and the Piano: A Performer's Guide", 21. Μετάφραση της γράφουσας.

<sup>55</sup> Leymarie, "The Hidden Voice of Federico Momprou", 47-48.

<sup>56</sup> Gauna, "Federico Momprou and the Piano: A Performer's Guide", 20.

<sup>57</sup> Ο.π., 19.

<sup>58</sup> Sánchez-Manjavacas Cruz, "La 'Suite Compostelana' de Federico Momprou: Un Acercamiento a su Estética", 21.

<sup>59</sup> MacDonald Daub, "The *Musica Callada* of Federico Momprou", 46.

Συνθετών της Καταλονίας» (Compositors Independents de Catalunya),<sup>60</sup> μέσα στην οποία απόκτησε το παρατσούκλι «ο ποιητής του πιάνου», διατηρώντας παράλληλα τις επαφές του με τον γαλλικό μουσικό κόσμο.<sup>61</sup>

Λίγο καιρό μετά, ο ίδιος ορίστηκε μέλος επιτροπής σε έναν τοπικό διαγωνισμό πιάνου, όπου και γνώρισε τη νεαρή διαγωνιζόμενη Carmen Bravo. Η γνωριμία τους εξελίχθηκε σε έναν βαθύ και ουσιαστικό δεσμό. Αυτή η προσωπική σχέση αποτέλεσε καθοριστικό παράγοντα για την επιστροφή του στη συνθετική δημιουργία, ιδιαίτερα από το 1942.<sup>62</sup> Μεταξύ 1942 και 1945, συνέθεσε μια σειρά σημαντικών έργων, μεταξύ των οποίων περιλαμβάνεται το “La fuente y la campana” («Η Πηγή και η Καμπάνα») από τον κύκλο *Paisajes* (Τοπία) για πιάνο (1942), καθώς και ο φωνητικός κύκλος *Comptines* που ολοκληρώθηκε το 1943. Την ίδια περίοδο έγραψε τα τραγούδια “Combat del somni” («Μάχη στο όνειρο»), “Lluene sobre el río” («Βροχή πάνω από το ποτάμι») και “Pastoral” (1945). Επίσης συνέθεσε τα Πρελούδια VIII (1943) και IX (1944) για πιάνο, καθώς και τις *Canciones y danzas* αριθμούς V και VI (1942) και VII (1944). Στην περίοδο 1946–1951, ο Μομπρου συνέχισε τη δημιουργική του δραστηριότητα με τις *Canciones y danzas* VIII (1946) και IX (1948), το “El lago” («Η Λίμνη») από τη συλλογή *Paisajes* (1947), καθώς και την αισθαντική *Chanson de berceau* («Νανούρισμα», 1951), μαζί με άλλα έργα για φωνή και πιάνο.<sup>63</sup>



Εικόνα 1.1.3: ο Federico Μομπρου και η Carmen Bravo.

Το 1945, το περιοδικό *Música*, αφιέρωσε το τεύχος του Οκτωβρίου στον Federico Μομπρου. Στο εξώφυλλο, φιλοξενήθηκε η φωτογραφία του συνθέτη, ενώ το περιεχόμενο περιλάμβανε τη δημοσίευση δύο σημαντικών άρθρων για εκείνον από τη δεκαετία του 1920 —του προαναφερθέντος άρθρου του Vuillermoz από την εφημερίδα *Le Temps* (Απρίλιος 1920) και ενός ακόμη του Adolfo Salazar από την ισπανόφωνη εφημερίδα *El Sol* (Ιούνιος 1921)— μαζί με ένα καινούργιο κείμενο του Gerardo Diego. Περιλαμβανόταν επίσης άρθρο του ίδιου του Μομπρου με τίτλο “El Momento Actual”, όπου εξέθετε τις απόψεις του σχετικά με τη

<sup>60</sup> Sánchez-Manjavacas Cruz, “La ‘Suite Compostelana’ de Federico Mompou: Un Acercamiento a su Estética”, 21.

<sup>61</sup> Leymarie, “The Hidden Voice of Federico Mompou”, 47-48.

<sup>62</sup> Gauna, “Federico Mompou and the Piano: A Performer’s Guide”, 22.

<sup>63</sup> MacDonald Daub, “The *Musica Callada* of Federico Mompou”, 46.

σύγχρονη μουσική κατάσταση. Πιο συγκεκριμένα, εκφράζει την άποψή του για τη μουσική κατάσταση στην Ευρώπη, έναν χρόνο μετά τις φρικαλεότητες του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου αλλά και την απορία του για το πώς η μουσική δεν επηρεάστηκε περισσότερο από τη λαμπρότητα καλλιτεχνών όπως ο Pablo Picasso και την ύστερη καλλιτεχνική του περίοδο, ή από συνθέτες όπως ο Stravinsky και ο Schoenberg. Αναφέρει χαρακτηριστικά: «Πιστεύω πως ο Schoenberg τολμά —ίσως με λίγη αμηχανία— να τραγουδήσει σαν ένα αθώο μικρό πουλί. Αυτό είναι καλό σημάδι». Αντιθέτως, δηλώνει έκπληκτος για το γεγονός ότι τα έργα συνθετών όπως ο Paul Hindemith (για παράδειγμα με το έργο του *Ludus Tonalis*) επικράτησαν στη μουσική σκηνή της εποχής...<sup>64</sup>

Την επόμενη χρονιά, το 1946, εκδόθηκε στη Μαδρίτη το βιβλίο του Santiago Kastner με τίτλο *Federico Mompou*, το οποίο εξέταζε τη ζωή και το έργο του συνθέτη, από τον εκδοτικό οίκο Consejo Superior de Investifaciones Científicas.<sup>65</sup>

Το 1951, σηματοδοτεί μια ιδιαίτερα σημαντική στιγμή για τον Μομπου, καθώς αρχίζει τη σύνθεση των τεσσάρων τόμων της πιανιστικής *Música Callada*, έργο που, σύμφωνα με τον ίδιο, αποτυπώνει με τον πιο αυθεντικό τρόπο τη μουσική του σκέψη και την ανθρώπινη διάστασή του μέσα από την τέχνη. Ο ίδιος το θεωρούσε ως την πληρέστερη έκφραση του προσωπικού του ύφους. Δύο χρόνια αργότερα, το 1953, μετά το θάνατο της μητέρας του, ολοκληρώνει τις *Dos Cantigas de Alfonso X el Sabio* για χορωδία, τις οποίες θα διασκευάσει αργότερα και για κιθάρα. Το 1955 παρουσιάζεται το μπαλέτο *La Casa de los Pájaros (Το σπίτι των πουλιών)*, το οποίο βασίστηκε σε επιλογή προγενέστερων αποσπασμάτων έργων του Μομπου που ενορχήστρωσε ο John Lanchbery, ενώ το 1956 κάνει πρεμιέρα το *Perimplinada*, ένα μπαλέτο σε πρωτότυπη μουσική του Μομπου, σε συνεργασία με τον Xavier Montsalvatge.<sup>66</sup>

Το 1955, ο Μομπου ξεκίνησε μια ευρωπαϊκή περιοδεία δίνοντας συναυλίες μαζί με την πιανίστρια Carmen Bravo. Κατά τη διάρκεια αυτής της περιοδείας γεννήθηκε ένας βαθύς δεσμός από την πρώτη τους γνωριμία, που οδήγησε στον γάμο τους το 1957,<sup>67</sup> και έπειτα στη γέννηση των τριών παιδιών τους. Ωστόσο, η οικονομική και προσωπική κατάσταση του συνθέτη δεν ήταν πολύ καλή εκείνη την περίοδο, καθώς, αφού πέθανε ο πατέρας του, στη συνέχεια αρρώστησε βαριά και ο αδελφός του.<sup>68</sup> Το ζευγάρι εγκαταστάθηκε μόνιμα στη Βαρκελώνη και δίδαξαν και οι δύο στο Ωδείο της πόλης. Από τότε, ο Μομπου δεν συνήθιζε πλέον να ταξιδεύει ιδιαίτερα εκτός της Βαρκελώνης με εξαίρεση τρεις επισκέψεις που πραγματοποίησε στη Νέα Υόρκη.<sup>69</sup>

Στο βιβλίο της, η Clara Janés, έχει ένα κεφάλαιο που περιγράφει τη ζωή του Μομπου από το 1958 και έπειτα ως "Vita Nouva" («Νέα ζωή»), επισημαίνοντας ότι αυτή η χρονική περίοδος αποτέλεσε σημείο καμπής και ανανέωσης για τον συνθέτη.<sup>70</sup> Τον Σεπτέμβριο εκείνης της

---

<sup>64</sup> Gauna, "Federico Mompou and the Piano: A Performer's Guide", 22.

<sup>65</sup> MacDonald Daub, "The *Musica Callada* of Federico Mompou", 46.

<sup>66</sup> Sánchez-Manjavacas Cruz, "La 'Suite Compostelana' de Federico Mompou: Un Acercamiento a su Estética", 22.

<sup>67</sup> Kruckeberg, "Federico Mompou: A Style Analysis of Thirty-Five Songs", 19.

<sup>68</sup> [Ανυπόγραφο], "La 'Suite Compostelana' de Mompou".

<sup>69</sup> Kruckeberg, "Federico Mompou: A Style Analysis of Thirty-Five Songs", 19.

<sup>70</sup> Clara Janés, *La Vida Callada de Federico Mompou* (Barcelona: Editorial Ariel, 1975), 244-260.

χρονιάς, έγινε μέλος του διδακτικού προσωπικού στη νεοσύστατη μουσική σχολή *Música en Compostela* στο Santiago de Compostela, δίπλα σε καταξιωμένους καλλιτέχνες όπως, ο κιθαριστής Andrés Segovia, η σοπράνο Conchita Badía και η πιανίστρια Alicia de Larrocha.<sup>71</sup> Η ιστορική πόλη του Santiago, στη βορειοδυτική Γαλικία, φημιζόταν για την πλούσια πολιτιστική της κληρονομιά και την έντονη μεσαιωνική της ατμόσφαιρα. Στο πλαίσιο της διδασκαλίας του, ο Μομπρου παρουσίαζε το συνθετικό του έργο, μοιραζόταν τις απόψεις του για την πιανιστική τεχνική και ανέπτυξε τις προσωπικές του αντιλήψεις σχετικά με τη μουσική ερμηνεία και αισθητική. Στα μαθήματά του, καλούσε τους μαθητές του να αφουγκραστούν το μουσικό νόημα και να αναρωτηθούν τι τους μεταδίδει κάθε μουσική φράση. Συνήθιζε να τους ρωτά: «Με ποιον τρόπο την νιώθετε;»,<sup>72</sup> ενθαρρύνοντάς τους να βασιστούν περισσότερο στο προσωπικό τους βίωμα παρά σε τεχνικές οδηγίες. Όταν ο ίδιος έπαιζε πιάνο στην τάξη, οι σπουδαστές τον άκουγαν με απόλυτο σεβασμό, μαγεμένοι από την εκφραστική του δύναμη. Ο τότε μαθητής του, Ramon Borràs, μοιράστηκε, αρκετά χρόνια αργότερα, με την Janes μια έντονη ανάμνηση από μια βραδιά στο πανδοχείο που έμεναν οι καθηγητές: ο Μομπρου έπαιξε μπροστά σε περίπου τριάντα άτομα και, όπως θυμάται, όλοι έμοιαζαν καθηλωμένοι από τη μουσική του, λέγοντας χαρακτηριστικά πως «ποτέ δεν υπήρξε καλλιτέχνης με τόση δύναμη, ποτέ!».<sup>73</sup>

Ο Μομπρου δίδαξε συνολικά, δεκατέσσερα χρόνια στο Διεθνές Πανεπιστημιακό Σεμινάριο Ισπανικής Μουσικής στη μουσική σχολή του Santiago de Compostela.<sup>74</sup> Αυτή η δημιουργική περίοδος, μέσα στο εμπνευσμένο περιβάλλον της ιστορικής αυτής πόλης και ανάμεσα σε σπουδαίους καλλιτέχνες, οδήγησε τη μουσική του σε μια πιο εσωστρεφή και πνευματική κατεύθυνση. Αυτή η αλλαγή εκφράζεται σε έργα όπως το “Carros de Galicia” (1960) από τον κύκλο *Paisajes*, η *Suite Compostelana* για κιθάρα (1962) που αφορά στην παρούσα διπλωματική εργασία, το ορατόριο *Los Improperios* (1963), το χορωδιακό *Vida interior*, και κυρίως στους τέσσερις τόμους της *Música Callada* (1959–1967).<sup>75</sup> Μεταξύ του 1965 και 1967, ολοκλήρωσε τον τρίτο και τέταρτο τόμο του παραπάνω έργου.<sup>76</sup> Η πιανίστρια Alicia de Larrocha, στην οποία ήταν αφιερωμένο το έργο, το παρουσίασε για πρώτη φορά στο κοινό το 1972, στην πόλη Cadaqués.<sup>77</sup>

---

<sup>71</sup> Janés, *La Vida callada de Federico Mompou*, 248.

<sup>72</sup> Ο.π., 250.

<sup>73</sup> MacDonald Daub, “The *Musica Callada* of Federico Mompou”, 49.

<sup>74</sup> Kazu Suwa, “Federico Mompou: Suite Compostelana.” *Classical Guitarist*, Πρόσβαση στις 22 Δεκεμβρίου 2024, <https://www.kazu-classicalguitar.co.uk/essays/federico-mompou/suite-compostelana-guitar-works>.

<sup>75</sup> MacDonald Daub, “The *Musica Callada* of Federico Mompou”, 49.

<sup>76</sup> Sánchez-Manjavacas Cruz, “La ‘Suite Compostelana’ de Federico Mompou: Un Acercamiento a su Estética”, 23.

<sup>77</sup> Leymarie, “The Hidden Voice of Federico Mompou”, 47-48.



Εικόνα 1.1.4: Federico Mompru: Ομάδα μαθητών και καθηγητών στο μάθημα μουσικής στην Compostela.



Εικόνα 1.1.5: Santiago de Compostela: Καθεδρικός ναός.



Εικόνα 1.1.6: Από αριστερά: Andrès Segovia, Gaspar Cassadó και Federico Mompru το 1960 στο Σαντιάγο.

Το 1968, ο αδερφός του συνθέτη και ζωγράφος, Joseph Mompru, έφυγε από τη ζωή.<sup>78</sup> Το 1970, ο συνθέτης εμφανίστηκε σε συναυλία με αφορμή τα επίσημα εγκαίνια του Αμφιθεάτρου Lucrezia Borgia, το οποίο ανήκει στο Ισπανικό Ινστιτούτο.<sup>79</sup> Την ίδια περίοδο, ο ίδιος επανέρχεται σε μια αισθητική ιδέα που είχε διατυπώσει ήδη από το 1920, περί «επανεκκίνησης στην τέχνη». Σε αυτό το πλαίσιο, αναγνωρίζει ως καθοριστικές μορφές αυτής την καλλιτεχνικής πορείας, τον ζωγράφο Henri Rousseau και τον συνθέτη Erik Satie, του οποίους θεωρεί πρωτοπόρους της νέας αυτής αντίληψης. Βέβαια, ο Mompru, ξεκαθαρίζει ότι, όταν μιλά για «επανεκκίνηση», δεν εννοεί την επιστροφή σε παλαιότερες μορφές τέχνης, αλλά την πρόοδο μέσα από ένα νέο ξεκίνημα που ξεκινά από το παρόν. Για τον ίδιο, αυτό σημαίνει μια προσπάθεια να συνδέσει δημιουργικά το παρελθόν με το παρόν, μέσα από τη σύνθεση της ιστορικής μουσικής παράδοσης με τις σύγχρονες καλλιτεχνικές ευαισθησίες. Η επιθυμία του για απλότητα, τον οδηγεί σε μια ενστικτώδη στροφή προς τις πρωταρχικές, λιτές εκφράσεις της μουσικής όπως λέει ο ίδιος:

<sup>78</sup> Sánchez-Manjavacas Cruz, "La 'Suite Compostelana' de Federico Mompru: Un Acercamiento a su Estética", 23.

<sup>79</sup> Kruckeberg, «Federico Mompru: A Style Analysis of Thirty-Five Songs», 19.

«Ένα πρωτογενές ένστικτο...να αναζητήσουμε την πιο εκφραστική μουσική με τα λιγότερα δυνατά μέσα· να αποφύγουμε κάθε μορφή ανάπτυξης, έτσι ώστε το θέμα να εμφανίζεται απαλλαγμένο από κάθε τεχνητό στοιχείο, πάντοτε με σκοπό την αναζήτηση μιας καθαρής μουσικής [...] Μια αισθητική πίστη που διατυπώνω από τη νεότητά μου και στην οποία έχω παραμείνει πιστός μέχρι και σήμερα. Μια εποχή όπου η πορεία της σύγχρονης τέχνης μοιάζει να μου δίνει τελικά δίκιο.»<sup>80</sup>

Κατά τις τελευταίες δεκαετίες της ζωής του, ο Μομπρου παρέμεινε συνθετικά ενεργός μάλλον περιστασιακά. Μεταξύ των ελάχιστων έργων που ολοκλήρωσε σε αυτήν την περίοδο συγκαταλέγονται η καντάτα *L'ocell daurat* (1970), οι *Bequerianas* για φωνή και πιάνο (1971), η *Canción y danza XIII* για κιθάρα (1972), οι *Cinq mélodies de Paul Valéry* για φωνή και ορχήστρα (1973), το χορωδιακό *Propis del temps d'advent* (1973), η *Pastoral* για εκκλησιαστικό όργανο (1973) και η *Canción y danza XIV* για πιάνο (1978). Μετά το 1978, δεν συνέθεσε πλέον άλλα έργα έως και το τέλος της ζωής του.<sup>81</sup> Το τελευταίο έργο που συνέθεσε, είναι η *Canción y danza XIV*, οποία εκδόθηκε στην Ισπανία το 1978. Αργότερα, παρουσιάστηκε και στο περιοδικό *Piano Quarterly*, στη χειμερινή έκδοση του 1991-1992, συνοδευόμενη από άρθρο της Christine Bendell. Η συγγραφέας, στο κείμενό της, σχολιάζει πως ένα από τα πιο αξιοσημείωτα χαρακτηριστικά της μουσικής του Μομπρου είναι η σταθερότητα και διάρκεια στο ύφος του. Συγκεκριμένα, έγραψε:

«Παρά τα πολλά χρόνια που μεσολαβούν ανάμεσα στην πρώτη και την τελευταία από τις *Canciones y danzas*, το ύφος παραμένει αξιοσημείωτα συνεπές, γεγονός που φανερώνει τη συνοχή της συνθετικής του ταυτότητας».

Επιπλέον, υπογραμμίζει ότι:

« [...] δεν υπάρχουν ιδιαίτερα στοιχεία εξέλιξης στο συνολικό του έργο για πιάνο. Παρόλο που η μουσική του παρουσιάζει ποικιλία, δεν παρατηρείται ουσιαστική ανάπτυξη ή αλλαγή από περίοδο σε περίοδο».<sup>82</sup>

Λίγο μετά το ταξίδι του στη Νέα Υόρκη το 1978, ο Μομπρου, υπέστη βαρύ εγκεφαλικό επεισόδιο, γεγονός που περιόρισε αισθητά τη δραστηριότητά του. Από εκείνο το σημείο και μέχρι το τέλος της ζωής του έζησε μόνιμα στη Βαρκελώνη, συνεχίζοντας να διδάσκει, ενώ οι εμφανίσεις του σε συναυλίες ήταν πλέον περιορισμένες. Τιμήθηκε με αρκετές σημαντικές διακρίσεις κατά τη διάρκεια της ζωής του. Το 1946, του απονεμήθηκε το Εθνικό Βραβείο Μουσικής της Ισπανίας, ενώ το 1952 έγινε μέλος της Βασιλικής Ακαδημίας του Αγίου Γεωργίου. Την ίδια χρονιά του απονεμήθηκαν και δύο τιμητικοί τίτλοι από την Γαλλική Δημοκρατία: *Officier d'Académie* και *Chevalier des Arts et des Lettres*.<sup>83</sup> Το 1959, ανακηρύχθηκε Αντεπιστέλλον Μέλος της Βασιλικής Ακαδημίας Καλών Τεχνών του Σαν Φερνάντο. Για πολλά χρόνια υπηρέτησε επίσης στην Εκτελεστική Επιτροπή του ισπανικού τμήματος της Διεθνούς Εταιρείας Σύγχρονης Μουσικής. Το 1979 του απονεμήθηκε το *Premio Nacional de Música*, σε αναγνώριση της «παγκόσμιας σημασίας του έργου του».<sup>84</sup> Ο

<sup>80</sup> Gauna, "Federico Momprou and the Piano: A Performer's Guide", 26.

<sup>81</sup> MacDonald Daub, "The *Musica Callada* of Federico Momprou", 49.

<sup>82</sup> Christine Jean Bendell, "The Miniatures of Momprou," *Piano Quarterly* 156 (Winter 1991–1992): 32–46, με το απόσπασμα όπως παρατίθεται στο: MacDonald Daub, "The *Musica Callada* of Federico Momprou", 165.

<sup>83</sup> Kruckeberg, "Federico Momprou: A Style Analysis of Thirty-Five Songs", 20.

<sup>84</sup> Marco, *Spanish Music in the Twentieth Century*, 70.

Μομπρου έλαβε επίσης, πολλές τιμητικές διακρίσεις στα τελευταία χρόνια της ζωής του. Το 1980 τιμήθηκε με χρυσά μετάλλια από την Κυβέρνηση της Generalitat της Βαρκελώνης και την Ακαδημία Καλών Τεχνών της Μαδρίτης. Ακολούθησαν διακρίσεις από το Πανεπιστήμιο Menéndez Pelayo το 1982, τη Sociedad General de Autores το 1984 και την Πόλη της Βαρκελώνης (*Ciudad de Barcelona*) το 1986.<sup>85</sup> Επίσης, το 1983, πραγματοποιήθηκε στο Lincoln Center της Νέας Υόρκης συναυλία αφιερωμένη στη μουσική του Μομπρου, ως αναγνώριση της συμβολής του στο διεθνές καλλιτεχνικό γίγνεσθαι.<sup>86</sup> Ο Μομπρου απεβίωσε σε ηλικία 94 ετών, στις 30 Ιουνίου 1987,<sup>87</sup> από αναπνευστική ανεπάρκεια,<sup>88</sup> στην πόλη της Βαρκελώνης.<sup>89</sup> Μάλιστα, συνέταξε ο ίδιος το επίγραμμα της επιτύμβιας στήλης του:

*«Ο θάνατος ευλογεί την ένωση  
της ψυχής με τη σιωπή.  
Κοιμήσου και αναπαύσου, καρδιά μου.  
Η αιωνιότητα σου χαρίζει μια σερενάτα και σε  
νανουρίζει  
Ο μεγαλύτερος έρωτας απ' όλους.»<sup>90</sup>*

---

<sup>85</sup> Kruckeberg, "Federico Mompou: A Style Analysis of Thirty-Five Songs", 20.

<sup>86</sup> Gauna, "Federico Mompou and the Piano: A Performer's Guide", 27.

<sup>87</sup> Kruckeberg, "Federico Mompou: A Style Analysis of Thirty-Five Songs", 20.

<sup>88</sup> Gauna, "Federico Mompou and the Piano: A Performer's Guide", 27.

<sup>89</sup> Kruckeberg, "Federico Mompou: A Style Analysis of Thirty-Five Songs", 20.

<sup>90</sup> Leymarie, "The Hidden Voice of Federico Mompou", 47-48. Μετάφραση της γράφουσας.

## 1.2 Κατάλογος έργων

Ο Κατάλογος των έργων του Federico Mompou που ακολουθεί, βασίστηκε σε έναν μικρό αλλά επιλεγμένο αριθμό δευτερογενών πηγών, για την σύνταξη ενός ειδολογικού καταλόγου βάσει οργανολογικής ή/και φωνητικής σύστασης. Οι πηγές αυτές περιλαμβάνουν επίσημο εκδοτικό υλικό, εργογραφική καταγραφή σε μουσικολογικό άρθρο, συγκεντρωμένη εργογραφία σε επιστημονική μελέτη και επιλεγμένες δισκογραφικές καταγραφές (και με τις πληροφορίες στα ένθετα εσώφυλλα κείμενά τους). Πιο συγκεκριμένα, χρησιμοποιήθηκε ως βασική πηγή ο επίσημος κατάλογος έργων που έχει εκδοθεί από τον οίκο Éditions Salabert.<sup>91</sup> Συγκριτικά, αξιοποιήθηκε η εργογραφία του Dario Colazzo,<sup>92</sup> η οποία παρατίθεται στο τέλος της μελέτης του για τον συνθέτη. Για γενική θεώρηση και διασταύρωση χρησιμοποιήθηκε η σύντομη εργογραφία του Richard Peter Paine στο λήμμα του για τον Mompou στο *Grove Music Online*.<sup>93</sup> Συμπληρωματικά ελήφθησαν υπόψη δισκογραφικές πηγές, όπως το box set της Brilliant Classics<sup>94</sup> και η έκδοση *Complete Songs, Vol. 1* της Naxos,<sup>95</sup> οι οποίες επιβεβαιώνουν τη σειρά και την παρουσίαση των έργων στην πράξη. Είναι σημαντικό να αναφερθεί ότι η γυναίκα του Mompou, Carme Bravo, ίδρυσε το ιδιωτικό ίδρυμα *Fundació Frederic Mompou*,<sup>96</sup> το οποίο έχει ιστοσελίδα στην οποία υπάρχουν παραπομπές για οπτικοακουστικό υλικό αλλά και σελίδες σχετικές με τη ζωή και το έργο του. Κάποιες από αυτές που έχουν μερική από την εργογραφία του είναι: η σελίδα του ιστοτόπου *Musicologie.org*<sup>97</sup> και η εργογραφία του πιανίστα και μελετητή Mac McClure.<sup>98</sup> Τέλος, ιδιαίτερη σημασία έχει και η δισκογραφική έκδοση *Unpublished Works for Piano*, η οποία

---

<sup>91</sup> Éditions Salabert, *Frederic Mompou: Catalogue des œuvres* (Paris: Éditions Salabert, 1993), Πρόσβαση στις 10 Ιουνίου 2025, <https://www.durand-salabert-eschig.com/en-GB/Composers/M/Mompou-Federico.aspx>.

<sup>92</sup> Salvatore Colazzo και Roberta Geusa, "Federico Mompou: El sonido como resonancia armónica", *Revista de Musicología*, τόμ. 21, αρ. 2 (Δεκέμβριος 1998), 627–631, Πρόσβαση στις 8 Ιουνίου 2025, <https://doi.org/10.2307/20797539>.

<sup>93</sup> Paine, "Mompou, Frederic [Federico]", *Grove Music Online*.

<sup>94</sup> *Mompou: Complete Piano Works*, ηχογράφηση, Naxos, 1997–2002, *Discogs*, Πρόσβαση στις 8 Ιουνίου 2025, <https://www.discogs.com/release/16680063-Mompou-Complete-Piano-Works>.

<sup>95</sup> *Mompou: Música Callada (Complete)*, ηχογράφηση, Naxos, 2012, *Naxos.com*, Πρόσβαση στις 8 Ιουνίου 2025, <https://www.naxos.com/CatalogueDetail/?id=8.573099>.

<sup>96</sup> Το Ίδρυμα Frederic Mompou (Fundació Privada Frederic Mompou) ιδρύθηκε στις 12 Ιουνίου 2006 στη Βαρκελώνη από την Carme Bravo (χήρα και κληρονόμο του συνθέτη), την οργάνωση Joventuts Musicals de Barcelona και τον Joan Millà Francolí. Σκοπός του Ιδρύματος είναι η διατήρηση, προώθηση και διάδοση του έργου του Mompou, ιδιαίτερα μεταξύ των νέων. Έδρα του Ιδρύματος είναι το διαμέρισμα όπου έζησε και πέθανε ο συνθέτης (Passeig de Gràcia 108, Βαρκελώνη), ενώ από το 2014 στην πρόσοψή του υπάρχει αναμνηστική επιγραφή. Το Ίδρυμα συνδέεται στενά με τις Joventuts Musicals de Barcelona, που από το 1983 προωθούσαν συστηματικά το έργο του συνθέτη και από το 1999 διοργανώνουν τον Διεθνή Διαγωνισμό Σύνθεσης «Frederic Mompou». *Fundació Frederic Mompou*, "The Foundation", Πρόσβαση στις 15 Ιουνίου 2025, <https://fundaciomompou.cat/en/the-foundation/>.

<sup>97</sup> [Ανυπόγραφο], "Mompou, Federico", *Musicologie.org*, Πρόσβαση στις 9 Ιουνίου 2025, <https://www.musicologie.org/Biographies/m/monpou.html#cat>.

<sup>98</sup> Mac McClure, "Frederic Mompou", *MacMcClure.com*, Πρόσβαση στις 9 Ιουνίου 2025, <https://www.macmcclure.com/en/compositores/frederic-mompou/>.

κυκλοφόρησε το 2009 από τη Zefir Records (CD ZEF 9620) με ερμηνευτή τον Marcel Worms,<sup>99</sup> στην οποία περιλαμβάνονται έργα του συνθέτη που δεν έχουν εκδοθεί. Παρατηρούνται διαφορές στη διαμόρφωση των παραπάνω καταλόγων μεταξύ τους, γι' αυτόν τον λόγο θα γίνει μια προσπάθεια καταγραφής ενός εκ νέου ειδολογικού καταλόγου, με εμφανή την αλληλοσυμπλήρωση από τους ήδη υπάρχοντες. Ωστόσο, είναι πιθανό να υπάρχουν και άλλα έργα του Μομπρου, τα οποία να παραμένουν ανέκδοτα ή άγνωστα στο ευρύ κοινό. Ανάμεσα στις πηγές υπάρχουν διαφορές στα μέρη αλλά κυρίως υπάρχει διαφορά στη χρονική διάρκεια κάθε έργου, συχνά με μικρές αποκλίσεις έως και των 2-3 λεπτών, πράγμα το οποίο είναι φυσικό να προκύπτει ανά εκτέλεση σε διαφορετικές δισκογραφικές αναφορές.

#### ΕΡΓΑ ΓΙΑ ΠΙΑΝΟ

- ***Impresiones íntimas*** (1911–1914, αναθεώρηση 1959). Εννεαμερές έργο για πιάνο, με τα πρώτα τέσσερα μέρη να φέρουν τον τίτλο Planys I–IV και τα υπόλοιπα: Pájaro Triste, La Barca, Cuna, Secreto, Gitano (17'–20')
- ***Pessebres***<sup>100</sup> (1914–1917). Τρίπτυχο για πιάνο με τα μέρη: Dansa (1917), L'Ermita (1914), El Pastor (1915) (6')
- ***Suburbis***<sup>101</sup> (1916–1917). Τετραμερές έργο για πιάνο με τα μέρη: El Carrer, El Guitarrista i El Vell Cavall, Gitanes, La Cegueta, L'Home de l'Aristó (12'–14')
- ***Cants Màgics***<sup>102</sup> (1917–1919). Πενταμερές έργο για πιάνο με τα μέρη: Enèrgic, Obscur, Profond–Lent, Misteriós, Calma (9'–10')
- ***Scènes D'Enfants***<sup>103</sup> (1915–1918). Πενταμερές έργο για πιάνο με τα μέρη: Cris Dans La Rue, Jeux Sur La Plage I, Jeu II, Jeu III, Jeunes Filles Au Jardin (9'–9'30")

---

<sup>99</sup> *Federico Mompou: Unpublished Works for Piano*, ηχογράφηση, Zefir Records, 2009, Ιστοσελίδα Discogs, Πρόσβαση στις 11 Ιουνίου 2025, <https://www.discogs.com/release/25003021-Federico-Mompou-Marcel-Worms-Unpublished-Works-For-Piano>.

<sup>100</sup> Η σειρά των μερών ακολουθείται σε αρκετές ηχογραφήσεις, όπως στο CD *Mompou Plays Mompou* και στη συλλογή *Piano Music Vol. 3* με τον Jordi Masó. Δεν κατέστη δυνατό να επιβεβαιωθεί αν η συγκεκριμένη σειρά προτάθηκε από τον ίδιο τον συνθέτη ή προέκυψε από εκδοτική ή ερμηνευτική πρακτική.

<sup>101</sup> Η επίσημη έκδοση της Salabert παρουσιάζει το έργο ως τετραμερές, με το δεύτερο μέρος υπό τον ενιαίο τίτλο *Gitanes*. Ωστόσο, σε αναλυτικές καταγραφές και ηχογραφήσεις (όπως στο CD *Mompou: Complete Piano Works*, Discogs 16680063), το *Gitanes* διακρίνεται περαιτέρω σε *Gitana I* και *Gitana II*. Για λόγους ακρίβειας ως προς την εκδοτική μορφή, διατηρείται εδώ η τετραμερής δομή, με καταγραφή της διαφοροποίησης στην υποσημείωση.

<sup>102</sup> Σε μία από τις καταγραφές το έργο εμφανίζεται ως τετραμερές (I–IV), χωρίς να διευκρινίζεται ποιο μέρος παραλείπεται ή συγχωνεύεται. Ωστόσο, στις υπόλοιπες πηγές και ηχογραφήσεις, καθώς και στην εσωτερική αρίθμηση του έργου, καταγράφονται πέντε διακριτά μέρη. Η παρούσα εγγραφή ακολουθεί τη δομή αυτή.

<sup>103</sup> Υπάρχουν μικρές διαφοροποιήσεις στις καταγραφές των τίτλων των μερών. Σε ορισμένες πηγές τα Jeux Sur La Plage I, Jeu II και Jeu III αναφέρονται συνοπτικά ως Jeux I–III ή απλώς Jeu. Επιπλέον, καταγράφονται διαφορετικές χρονολογίες σύνθεσης για ορισμένα μέρη (π.χ. Jeunes Filles Au Jardin το 1918, ενώ τα Jeux χρονολογούνται στο 1915).

- **Cançons I Danses**<sup>104</sup> (1921–1962). Κύκλος δώδεκα κομματιών για πιάνο, το καθένα αποτελούμενο από αργή εισαγωγή (*Cançó*) και χορευτική ενότητα (*Dansa*). Τα μέρη έχουν ως εξής: *I* (1921), *II* (1918–1924), *III* (1926), *IV* (1928), *V* (1942), *VI* (1942), *VII* (1944), *VIII* (1946), *IX* (1948), *X* (1953), *XI* (1961), *XII* (1962), (14' 12")
- **Fêtes Lointaines** (1920). Έξι σύντομα κομμάτια για πιάνο αριθμημένα ως *I–VI* (8'–10')
- **Charmes** (1920–1921). Έργο για πιάνο σε έξι μέρη με τίτλους που ξεκινούν από τη φράση "...Pour": *I. ...Pour Endormir La Souffrance*, *II. ...Pour Pénétrer Les Âmes*, *III. ...Pour Inspirer L'Amour*, *IV. ...Pour Les Guérisons*, *V. ...Pour Évoquer L'Image Du Passé*, *VI. ...Pour Appeler La Joie*, (10')
- **Trois Variations**<sup>105</sup> (1921). Έργο για πιάνο με τα μέρη: *I. Thème*, *II. Les Soldats*, *III. Courtoisie*, *IV. Nocturne* (4')
- **Dialogues I–II**<sup>106</sup> (1923). Έργο για πιάνο σε δύο μέρη (4'–10')
- **Préludes n° 1 à 4**<sup>107</sup> (1927–1930). Τέσσερα πρελούδια για πιάνο, αριθμημένα 1–4 (12')
- **Préludes n° 5 à 10**<sup>108</sup> (1930–1951). Έξι πρελούδια για πιάνο, αριθμημένα 5–10 (11')
- **Souvenirs de l'Exposition** (1937). Τετράπτυχο για πιάνο: *I. Entrée* – *II. Tableaux de statistiques* – *III. Planétaire* – *IV. Pavillon de l'élégance* (6')
- **Variations sur un thème de Chopin**<sup>109</sup> (1938–1957). Παραλλαγές για πιάνο πάνω σε θέμα του Chopin: *Thème* – *I. Tranquillo e molto amabile* – *II. Gracioso* – *III. Lento (pour la main*

<sup>104</sup> Το κάθε μέρος του κύκλου *Cançons I Danses* είναι αυτοτελές και συχνά εκτελείται ανεξάρτητα. Στην πρώτη καταγραφή (*Cançó I*), έχουν κατά τόπους αποδοθεί οι υπότιτλοι *La Filla Del Carmesí* και *Danse de Castellterçol*, χωρίς να επιβεβαιώνεται η καθολική τους χρήση στις εκδόσεις. Γενικά, στον κατάλογο έργων από τον οίκο Salabert, παρουσιάζονται ως 4 μέρη, με τίτλους. Η παρούσα καταγραφή ακολουθεί τη σειρά και τη χρονολογία σύνθεσης των μερών, όπως προκύπτει από τις παρατιθέμενες πηγές.

<sup>105</sup> Παρότι ο τίτλος του έργου είναι *Trois Variations*, η καταγραφή στις πηγές περιλαμβάνει τέσσερα διακριτά μέρη: ένα θέμα (*Thème*) και τρεις παραλλαγές. Η παρούσα μορφή ακολουθεί τη διάρθρωση όπως εμφανίζεται στην έκδοση της Eschig και στην καταγραφή του έργου.

<sup>106</sup> Οι πηγές εμφανίζουν απόκλιση στη διάρκεια του έργου: η μία την καταγράφει ως 4 λεπτά, ενώ η άλλη ως 10. Η παρούσα καταγραφή αναφέρει και τις δύο ενδείξεις, καθώς δεν προκύπτει ασφαλής μέσος όρος.

<sup>107</sup> Ορισμένες πηγές (όπως ο κατάλογος Salabert) αναφέρουν τα έτη 1927–1928· η παρούσα καταγραφή ακολουθεί τη διευρυμένη έκδοσή 1927–1930 για λόγους πληρότητας.

<sup>108</sup> Οι πηγές εμφανίζουν μικρές αποκλίσεις ως προς τη χρονολόγηση. Σύμφωνα με λεπτομερέστερη καταγραφή, τα πρελούδια γράφτηκαν σε διάφορες χρονικές στιγμές: τα υπ' αριθ. 5–6 το 1930, το 7 το 1951, τα 8–9 το 1943 και το 10 το 1944. Η συνολική ένδειξη 1930–1951 καλύπτει το πλήρες χρονικό φάσμα σύνθεσης.

<sup>109</sup> Το έργο ολοκληρώθηκε σταδιακά μέσα σε διάστημα σχεδόν 20 ετών, μεταξύ 1938 και 1957. Σε ισπανόφωνες εκδόσεις ή καταλόγους απαντά και ως *Variaciones sobre un tema de Chopin*. Το θέμα των *Variations sur un thème de Chopin* βασίζεται στο Πρελούδιο σε Λα μείζονα, Op. 28 No. 7 του

gauche) – IV. Espressivo – V. Tempo di Mazurka – VI. Recitativo. Lento – VII. Allegro leggiero – VIII. Andante dolce e espressivo – IX. Valse – X. Évocation – XI. Lento dolce e legato – XII. Galop et épilogue (25')

- **Cançons i danses V–XII**<sup>110</sup> (1942–1962). Οκτώ κομμάτια για πιάνο βασισμένα σε παραδοσιακές καταλανικές μελωδίες ή αυθεντικά θέματα σε παρόμοιο ύφος. Περιλαμβάνονται οι εξής τίτλοι: No 5 – (4'10''), No 6 – (3'35''), No 7: Muntanyes regalades – L'Heureu Riera (3'), No 8: El testament d'Amèlia – La filadora (3'30''), No 9: El rossinyol – El barretaire (4'40''), No 10: Deux "Cantigas" d'Alphonse X (3'25''), No 11: La Patum de Berga (3'45''), No 12: La dama d'Aragó – La mala nova (3'50''). Συνολική διάρκεια: 28'35''.

- **Canción de cuna**<sup>111</sup> (1951). Κομμάτι για πιάνο, με υπότιτλο *Sur la pointe des pieds* (Στις άκρες των ποδιών). (5'15'')

- **Paisajes**<sup>112</sup> (1942–1960). Τρίπτυχο για πιάνο σε δύο τεύχη: I. *La Fuente y la Campana* (1942) – (3'38''), II. *El Lago* (1947) – (4'12''), III. *Carros de Galicia* (1960) – (4'37''), Συνολική διάρκεια: 12'27''.

- **Canción y danza n° 14**<sup>113</sup> (1948–1962). Πιθανώς τελευταίο έργο του κύκλου *Canciones y danzas*, βασισμένο στο καταλανικό παραδοσιακό τραγούδι «Quan jo n'era petitet». (4'30'')

- **Prélude n° 11**<sup>114</sup> (1930–1950). Για πιάνο. Αφιερώνεται στην Alicia de Larrocha. (1'56'')

---

Frédéric Chopin. Ji Young Noh, "Federico Momprou's Pianistic Approach to *Variations sur un thème de Chopin* (1938–57)", *Music and Arts* 1 (2013), 67-91: 68. Πρόσβαση στις 15 Ιουνίου 2025, <https://www.scribd.com/document/405088216/04-노지영-1>.

<sup>110</sup> Οι *Cançons i danses* βασίζονται τόσο σε παραδοσιακές καταλανικές μελωδίες όσο και σε αυθεντικές δημιουργίες του Momprou, οι οποίες, σύμφωνα με τη μαρτυρία του προγράμματος "Avantguarding Momprou", «[...] καταφέρνουν να ανακαλέσουν αυτό το ίδιο φολκλορικό ύφος». *Avantguarding Momprou*, Πρόγραμμα συναυλίας, Maria Canyigueral (πιάνο), Petit Palau, Palau de la Música Catalana, 19 Φεβρουαρίου 2019, Πρόσβαση στις 15 Ιουνίου 2025, <https://www.palaumusica.cat>. Ειδικά το *Cançó i dansa No 10* αντλεί το μελωδικό του υλικό από τις *Cantigas de Santa Maria* του Αλφόνσου Ι' του Σοφού. *Cançons i Danses Catalanes*, BIS-2092, Booklet, 2, Πρόσβαση στις 9 Ιουλίου 2025, [https://eclassical.textalk.se/shop/17115/art89/4971489-792d02-BIS-2092\\_booklet.pdf](https://eclassical.textalk.se/shop/17115/art89/4971489-792d02-BIS-2092_booklet.pdf).

<sup>111</sup> Το συγκεκριμένο έργο δεν εντοπίζεται στον κατάλογο στην ιστοσελίδα *Musicologie.org*.

<sup>112</sup> Το έργο παρουσιάζεται σε δύο τεύχη, με τα δύο πρώτα μέρη να φέρουν ενδείξεις *Cahier n° 1* στον κατάλογο Salabert, ενώ το *Carros de Galicia* περιλαμβάνεται ως ξεχωριστό δεύτερο τεύχος (*Cahier n° 2*). Παρατηρούνται μικρές διαφοροποιήσεις στις ενδείξεις χρονολογιών μεταξύ πηγών: ο εκδοτικός κατάλογος της Salabert αναφέρει εύρος 1941–1960, ενώ το συνοδευτικό ένθετο του CD *Complete Piano Works* υιοθετεί τις χρονολογίες 1942, 1947 και 1960 αντίστοιχα.

<sup>113</sup> Το έργο αυτό δεν περιλαμβάνεται στον κατάλογο έργων του Momprou που παρατίθεται στη διδακτορική διατριβή του Colazzo, γεγονός που μπορεί να οφείλεται στην καθυστερημένη ή μεμονωμένη εκδοτική του διάδοση. Κυκλοφόρησε από τον εκδοτικό οίκο EMEC (Editorial de Música Española Contemporánea).

<sup>114</sup> Το έργο εμφανίζεται με ασυμφωνία ως προς τη χρονολόγηση και τη φύση του στις πηγές. Ο κατάλογος του Salabert το τοποθετεί στο 1949, το *Musicologie.org* στο 1952, ενώ ο Colazzo στο 1950 με εκτιμώμενη διάρκεια 4'. Σύμφωνα με τον Moisés Ruiz de Gauna, το *Prélude n° 11*, συντεθειμένο

- *Prélude n° 12*<sup>115</sup> (1960) για πιάνο (4' 30")

- *Música callada*<sup>116</sup> (1959–67). Κύκλος 28 κομματιών για σόλο πιάνο, χωρισμένων σε τέσσερα τεύχη: *Primer cuaderno* (1959): I–IX (διάρκεια: 18' 03") *Segundo cuaderno* (1962): X–XVI (διάρκεια: 13' 10") *Tercer cuaderno* (1965): XVII–XXI (διάρκεια: 14' 08") *Cuarto cuaderno* (1967): XXII–XXVIII (διάρκεια: 20' 28") Συνολική διάρκεια: περίπου 66' 49"

- *Sur la pointe des pieds*<sup>117</sup> (1962). Απόσπασμα για πιάνο από τη *Petite méthode de piano* της Marguerite Long, σύντομο παιδαγωγικό κομμάτι. (περίπου 1' 20")

#### ΕΡΓΑ ΓΙΑ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΟ ΟΡΓΑΝΟ

- *Pastoral* (1972) (Canción y danza n° 15) (5')

#### ΕΡΓΑ ΓΙΑ ΚΙΘΑΡΑ

- *Cançó i dansa n° 10*<sup>118</sup> (sobre dues Cantigues del rei Alfons X) (1953) διασκευή από τον ίδιο τον συνθέτη για κιθάρα (3' 39")

---

μεταξύ 1930 και 1943 και αφιερωμένο το 1950 στην πιανίστα Alicia de Larrocha, παρέμεινε ανέκδοτο έως το 2004, όταν εκδόθηκε από την Tritó. Ο συνθέτης το απέσυρε από τη δεύτερη σειρά Πρελούδιων, επιλέγοντας αντ' αυτού το *Palmier d'étoiles*, και φαίνεται να είχε αμφιβολίες, διορθώνοντας τμήματα χωρίς τελική επιβεβαίωση. Gauna, "Federico Mompou and the Piano: A Performer's Guide", 89. Η διάρκεια 1' 56" επιβεβαιώνεται από ηχογράφηση της Alicia de Larrocha. *Mompou: Works for Piano / Spanish Songs & Dances*, εκτέλεση: Alicia de Larrocha, ηχογράφηση, Decca, Discogs, Πρόσβαση στις 15 Ιουνίου 2025, <https://www.discogs.com/master/2590865-Mompou-Alicia-de-Larrocha-Mompou-Works-For-Piano-Spanish-Songs-Dances>.

<sup>115</sup> Το έργο εμφανίζεται ως ανέκδοτο (inédit) στους καταλόγους Salabert και *Musicologie.org*, ενώ ο Colazzo καταγράφει μόνο τη χρονολογία (1960) και όχι διάρκεια. Ωστόσο, σύμφωνα με τον Moisés Ruiz de Gauna, το πρελούδιο αυτό εκδόθηκε τελικά από την Tritó (Βαρκελώνη) το 2004, μαζί με το *Prélude n° 11*, και αποτελεί το τελευταίο έργο του κύκλου. Σε αντίθεση με τον πρόδρομό του, το *Prélude n° 12* φαίνεται να ολοκληρώθηκε οριστικά από τον Mompou χωρίς τροποποιήσεις. Gauna, "Federico Mompou and the Piano: A Performer's Guide", 77. Η διάρκειά του εκτιμάται στα 4'30", σύμφωνα με τον κατάλογο της Salabert.

<sup>116</sup> Υπάρχουν σημαντικές αποκλίσεις μεταξύ των καταλόγων ως προς την ονομασία, αρίθμηση και χρονολόγηση των 28 κομματιών της σειράς *Música Callada*, όπως και ως προς τη δομή των τετραδίων. Ο παρών κατάλογος ακολουθεί τη διάταξη, αρίθμηση και επιμέρους τίτλους όπως αποτυπώνονται στην ηχογράφηση του CD: *Complete Piano Works*, καθώς είναι η πληρέστερη τεκμηριωμένη πηγή που διαθέτουμε με σαφή εσωτερική δομή και διάρκεια κάθε κομματιού.

<sup>117</sup> Το έργο περιλαμβάνεται στην *Petite méthode de piano* της Marguerite Long (Éditions Salabert), αν και δεν καταγράφεται στους βασικούς θεματικούς καταλόγους του Mompou. Η διάρκεια που αναφέρεται σε πηγές (5' 15") δεν επιβεβαιώνεται από ηχογραφήσεις, όπου η εκτέλεση διαρκεί περίπου 1' 20".

<sup>118</sup> Αρχικά το παρόν έργο δεν εμφανίζεται στους προϋπάρχοντες καταλόγους έργων. Το έργο *Cançó i dansa n° 10* γράφτηκε αρχικά για πιάνο και αργότερα διασκευάστηκε για κιθάρα από τον ίδιο τον Mompou. Η κιθαριστική εκδοχή φέρει τον τίτλο *Cançó i Dansa (sobre Dos Càntics d'Alfons X de Castella)* και βασίζεται σε δύο μελωδίες από τις *Cantigas de Santa Maria* του βασιλιά Αλφόνσου Ι': η πρώτη, Santa Maria, Strela do dia (CSM 100), χρησιμοποιείται στο μέρος *Cançó* και η δεύτερη, Ben sab' a que ród' e val (CSM 179), στο *Dansa*. Σύμφωνα με το χειρόγραφο, το έργο χωρίζεται σε δύο τμήματα (*Cançó*

- *Suite compostelana* (1962). Σουίτα για κιθάρα, αφιερωμένη στον Andrés Segovia (20').
- *Cançó i dansa n° 13* (El Cant dels ocells – El bon caçador) (1972) μεταγραφή για κιθάρα από τον συνθέτη. Περιλαμβάνει τις μελωδίες *El Cant dels ocells* (Τραγούδι των πουλιών) και *El bon caçador* (Ο καλός κυνηγός) (5')

#### ΜΟΥΣΙΚΗ ΔΩΜΑΤΙΟΥ

- *El pont* (1976) για βιολοντσέλο και πιάνο αφιερωμένο στον Pablo (Pau) Casals (4' 15'')
- *Altitud* (1928). Για βιολί και πιάνο (4')

#### ΕΡΓΑ ΓΙΑ ΦΩΝΗ ΚΑΙ ΠΙΑΝΟ

- *L'Hora grisa* (1915) για φωνή και πιάνο, σε ποίηση του Manuel Blancafort (3')
- *Quatre Mélodies* (1925) σε τέσσερα μέρη για φωνή και πιάνο, σε ποίηση του Federico Mompu (I. Rosa del camí, II. Cortina de fullatge, III. Incertitud, IV. Neu) (9')
- *Cançoneta incerta* (1926) για φωνή και πιάνο, σε ποίηση του Josep Carner (4')
- *Comptines I–III* (1926) τρία μέρη για φωνή και πιάνο (Dalt d'un cotxe, Margot la Pie, J'ai vu dans la lune) (6')
- *Le nuage* (1928) για φωνή και πιάνο, σε ποίηση της Mathilde Pomès (6')
- *Combat del Somni* (1942–48) για φωνή και πιάνο, σε ποίηση του José Janés (9')
- *Comptines IV–VI*<sup>119</sup> (1943) για φωνή και πιάνο (σε δημοτικά κείμενα: Aserrín, aserrán · Petite fille de Paris · Pito, pito, colorito) (6')
- *Deux Mélodies* (1945) 2 μελωδίες για φωνή και πιάνο, σε κείμενο του Juan Ramón Jiménez (I. Llueve sobre el Río – II. Pastoral) (12')
- *“Ara no sé si et veig, encar”*<sup>120</sup> (1948) για φωνή και πιάνο, σε κείμενο του José Janés, μέρος του κύκλου *Combat del Somni* (3' 10'')

---

και Dance). Η διάρκεια του *Cançó* είναι περίπου 1' 51'', ενώ του *Dansa* 1' 48'', όπως προκύπτει από ηχογραφήσεις που παρατίθενται στην επίσημη ιστοσελίδα του κιθαριστή Kazu Suwa. Kazu Suwa, "Federico Mompu: Cançó i Dansa No. 10 for Guitar", *Classical Guitarist*, Πρόσβαση στις 15 Ιουνίου 2025, <https://www.kazu-classicalguitar.co.uk/essays/federico-mompou/song-and-dance-no10-guitar>.

<sup>119</sup> Οι *Comptines IV–VI* δημοσιεύθηκαν από τον εκδοτικό οίκο Salabert στο Παρίσι. Σύμφωνα με διαθέσιμη καταγραφή μέσα στους καταλόγους, τα *Comptines VII* (χωρίς τίτλο) και *VIII* (1948) παραμένουν ανέκδοτα.

<sup>120</sup> Το έργο εμφανίζεται μόνο στον κατάλογο της Éditions Salabert, δεν περιλαμβάνεται στους υπόλοιπους καταλόγους που χρησιμοποιήθηκαν στην παρούσα εργασία και είναι ένα από τα ανέκδοτα έργα του Mompu. Υπάρχει όμως διαθέσιμη εκτέλεση από την Marisa Martins και τον Mac McClure (βλ. σχετικά στην ιστοσελίδα του Mac McClure, <https://www.macmcclure.com/en/compositores/federic-mompou/>).

- *Cançó de la Fira* (1949) για φωνή και πιάνο, σε κείμενο του Tomàs Garcés (3')
- *Cantar del Alma*<sup>121</sup> (1951) για φωνή και πιάνο, σε κείμενο του St-Jean de la Croix (6')
- *Aureana do Sil* (1951) για φωνή και πιάνο, σε ποίηση του Ramón Cabanillas (4')
- *Fes-me la vida transparent*<sup>122</sup> (1951) για φωνή και πιάνο, σε ποίηση του Josep Janés· ανήκει στον κύκλο *Combat del Somni* (3')
- *El Niño Mudo* (1956) για φωνή και πιάνο, σε ποίηση του Federico García Lorca, αδημοσίευτο (2')
- *Sant Martí*<sup>123</sup> (1962) για φωνή και πιάνο, σε ποίηση του Pere Ribot (4')
- *Primeros Pasos* (1964) για φωνή και πιάνο, σε ποίηση της Clara Janés (4')
- *Becquerianas* (1971) έργο με τρία μέρη για φωνή και πιάνο, σε ποίηση του Gustavo Adolfo Bécque, I. Hoy la tierra y los cielos me sonrîen – II. Los invisibles átomos del aire – III. Yo soy ardiente, yo soy morena (15')
- *Cinq Mélodies*<sup>124</sup> (1972) έργο με πέντε μέρη για φωνή και πιάνο σε ποίηση του Paul Valéry, I. La Fausse morte – II. L'Insinuant – III. Le Vin perdu – IV. Le Sylphe – V. Les Pas (20')

---

<sup>121</sup> Η χρονολόγηση του έργου διαφέρει μεταξύ των πηγών, στον κατάλογο του *Grove Music Online* είναι 1945 και στου Colazzo είναι 1943.

<sup>122</sup> Το τραγούδι αυτό προστέθηκε το 1951 ως τέταρτο μέλος στον κύκλο *Combat del Somni*, ο οποίος αρχικά αποτελούνταν από τρία τραγούδια συντεθειμένα μεταξύ 1942 και 1948. Η πληροφορία δεν εμφανίζεται σε όλους τους καταλόγους, αλλά επιβεβαιώνεται από την έκδοση της Naxos (2013), από εισαγωγικό κείμενο για το CD "Complete Songs 1". Jordi Masó, "About This Recording – Frederic Momprou (1893–1987): Complete Songs • 1", *Naxos.com*, μετάφραση: Susannah Howe, Πρόσβαση στις 16 Ιουνίου 2025, <https://www.naxos.com/MainSite/BlurbsReviews/?itemcode=8.573099&catnum=573099&filetype=AboutThisRecording&language=English>.

<sup>123</sup> Αν και η επίσημη ημερομηνία σύνθεσης είναι το 1962, πρόκειται για τραγούδι που βασίζεται σε ποίημα του κληρικού–συγγραφέα Pere Ribot και δόθηκε ως πρεμιέρα το 1961 από τη μεσόφωνο Anna Ricci σε ενορχήστρωση για ορχήστρα. Jordi Masó, "About This Recording – Frederic Momprou (1893–1987): Complete Songs • 2", *Naxos.com*, μετάφραση: Susannah Howe, Πρόσβαση στις 16 Ιουνίου 2025, <https://www.naxos.com/MainSite/BlurbsReviews/?itemcode=8.573100&catnum=573100&filetype=AboutThisRecording&language=English>. Επίσης, υπάρχει μια σύγχυση στις πηγές για την ημερομηνία και το αν είναι για πιάνο ή για ορχήστρα, ωστόσο με βάση τον κατάλογο της Biblioteca de Catalunya επιβεβαιώνεται το ότι το έργο είναι για φωνή και πιάνο και ότι εκδόθηκε το 1962. [Ανυπόγραφο], *Partitures de Frederic Momprou*, Secció de Música, Fons Frederic Momprou, Biblioteca de Catalunya, 2001, με ενημερώσεις 2009, 2018, 2024, Πρόσβαση στις 17 Ιουνίου 2025, [https://www.bnc.cat/content/download/2178/18410/momprou\\_partitures.pdf](https://www.bnc.cat/content/download/2178/18410/momprou_partitures.pdf).

<sup>124</sup> Υπάρχει διαφοροποίηση στο εύρος της χρονολογίας στον κατάλογο του Colazzo καθώς αντί για 1972, έχει από 1965 έως 1973.

#### ΕΡΓΑ ΓΙΑ ΧΟΡΩΔΙΑ

- ***Cantar del Alma***<sup>125</sup> (1951) έργο για μικτή τετράφωνη χορωδία και εκκλησιαστικό όργανο, σε κείμενο του Αγίου Ιωάννη του Σταυρού (8')
- ***Dos Cantigas de Alfonso X el Sabio*** (1953) έργο για μικτή χορωδία (*Cançó i dansa n° 10*) (3' 30'')
- ***Ave Maria*** (1958) για μικτή χορωδία (5')
- ***Canto de Ultrèia*** (1962) για χορωδία, βασισμένο στον Κώδικα του Calixtinus (3')
- ***Vida Interior*** (1966) για χορωδία, βασισμένο στο κείμενο του P. Masaveu, (3' 40'')
- ***Propis del Temps d'Advent*** (1973) για μικτή χορωδία και εκκλησιαστικό όργανο, ανέκδοτο (19')
- ***La vaca cega*** (1978) για μικτή χορωδία και εκκλησιαστικό όργανο, σε ποίηση του Maragall, ανέκδοτο (10')

#### ΕΡΓΑ ΓΙΑ ΦΩΝΗ ΚΑΙ ΟΡΧΗΣΤΡΑ

- ***Sant Martí***<sup>126</sup> (1961) σε ποίηση του Pere Ribot, εκδοχή για φωνή και ορχήστρα (4')
- ***Los Improperios*** (1963) για βαρύτονο ή μπάσο, μικτή χορωδία και ορχήστρα 1.1.1.1 – 2.2.0.0, κρουστά, τιμπάνια, σελέστα, δύο άρπες και έγχορδα, βασισμένο στο κείμενο από τη λειτουργία της Μεγάλης Παρασκευής (25')
- ***Combat del Somni***<sup>127</sup> (1965) για σοπράνο και ορχήστρα (12')
- ***Cinq Mélodies de Paul Valéry***<sup>128</sup> (1973) εκδοχή για φωνή και ορχήστρα του A. Ros-Marbà (20')

---

<sup>125</sup> Το έργο αυτό, με βάση τους καταλόγους, υπάρχει και σε εκδοχή για φωνή και πιάνο. Η παρούσα εκδοχή αποτελεί μεταγραφή της αρχικής μορφής.

<sup>126</sup> Το έργο προϋπήρχε σε εκδοχή για φωνή και πιάνο. Η εκδοχή για ορχήστρα είναι καταγεγραμμένη στις πηγές της Tenora ως αυτόνομη.

<sup>127</sup> Το έργο αποτελεί ενορχηστρωμένη εκδοχή του κύκλου για φωνή και πιάνο που συνέθεσε ο Μομπρου την περίοδο 1942–1948, που έχει αναφερθεί παραπάνω στον κατάλογο.

<sup>128</sup> Το έργο αυτό αποτελεί ορχηστρική εκδοχή του κύκλου *Cinq mélodies sur des textes de Paul Valéry*, ο οποίος γράφτηκε μεταξύ 1965 και 1972 για φωνή και πιάνο. Η ενορχήστρωση έγινε το 1973 από τον Antoni Ros-Marbà.

## ΕΡΓΑ ΓΙΑ ΟΡΧΗΣΤΡΑ

- **Scènes d'enfants**<sup>129</sup> (1936) η ενορχήστρωση έγινε από τον Alexandre Tansman για μικρή ορχήστρα: 2.1.1.0 – πιάνο, τσελέστα, κρουστά, έγχορδα και αποτελείται από τέσσερα μέρη: *Cris dans la rue, Jeu, Jeunes filles au jardin, Jeux sur la plage* (8')
- **Suburbis**<sup>130</sup> (1936) η ενορχήστρωση έγινε από τον Manuel Rosenthal για πλήρη ορχήστρα: 2.2.2.2 – 2.2.1.0, 2 κρουστά, άρπα, έγχορδα και αποτελείται από έξι μέρη: *El carrer, El guitarrista i el vell cavall, Gitana I, Gitana II, La cegueta, L'home de l'Aristó* (13')
- **Variations sur un thème de Chopin**<sup>131</sup> (1957) (22'). Ενορχήστρωση για 2.2.2.2 – 2.2.0.0, άρπα, τσελέστα, κρουστά (22')

## ΕΡΓΑ ΣΚΗΝΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

- **House of Birds**<sup>132</sup> (1954) μπαλέτο βασισμένο σε θέματα και υλικό από έργα για πιάνο του Federico Mompru, ενορχήστρωση: John Lanchbery
- **Perlimpinada** (1955) μπαλέτο σε συνεργασία με τον Xavier Montsalvatge, βασισμένο στο θεατρικό έργο *Los amores de Don Perlimplín con Belisa en su jardín* του Federico García Lorca, ανέκδοτο (30')
- **L'Ocell Daurat** (1970) παιδική καντάτα βασισμένη σε παραμύθι του Joan Amades, ανέκδοτο (40').

---

<sup>129</sup> Το έργο αρχικά γράφτηκε για πιάνο κατά την περίοδο 1915–1918, με τίτλο *Scènes d'enfants*, και περιλάμβανε τα ίδια μέρη.

<sup>130</sup> Το έργο συντέθηκε αρχικά για πιάνο την περίοδο 1916–1917 με τον ίδιο τίτλο, ως μουσική απεικόνιση των φτωχότερων συνοικιών (*faubourgs*) της Βαρκελώνης.

<sup>131</sup> Το έργο βασίζεται σε θέμα από το Πρελούδιο αρ. 7 σε Λα μείζονα, Ορ. 28 του Frédéric Chopin. Η αρχική του μορφή ήταν για σόλο πιάνο και ολοκληρώθηκε σε διαφορετικά στάδια μεταξύ 1938 και 1957.

<sup>132</sup> Το έργο αυτό αποτελεί σκηνική επεξεργασία για μπαλέτο, βασισμένη σε επιλεγμένα πιανιστικά κομμάτια του Mompru (όπως *Impresiones íntimas, Cants Màgics, Préludes* κ.ά.), και δεν θεωρείται πρωτότυπη σύνθεση του ίδιου.

### 1.3 Παρατηρήσεις για το ύφος του συνθέτη

Το ύφος του Federico Μομπρου χαρακτηρίζεται από μια ιδιαίτερη αισθητική, βαθιά συνδεδεμένη με την προσωπικότητά του ως ενός χαμηλών τόνων και εσωστρεφούς καλλιτέχνη. Στη *Música Callada* ο ίδιος περιγράφει τη μουσική του ως «έναν αδύναμο παλμό της καρδιάς» που απευθύνεται στις πιο μυστικές περιοχές της ψυχής και του πνεύματος, δίνοντας έμφαση στην εσωτερική ακρόαση και στη μυστική συγκίνηση.<sup>133</sup> Από μικρή ηλικία διαμορφώθηκε το ιδιαίτερο μουσικό του ιδίωμα μέσα από τους ήχους των καμπανών, που αποτέλεσαν βασική πηγή έμπνευσης, ενώ σημαντικό ρόλο έπαιξε και η καταλανική παραδοσιακή μουσική. Ωστόσο, στα έργα του δεν υπάρχουν άμεσες παραθέσεις μελωδιών, αλλά πρωτότυπες γραμμές που θυμίζουν τοπικό ύφος. Παράλληλα, η γαλλική μουσική, και ιδιαίτερα οι Fauré, Satie και Debussy, επηρέασαν τον Μομπρου τόσο αισθητικά όσο και τεχνικά, διαμορφώνοντας την εκφραστικότητα και την απλότητα των τραγουδιών του.<sup>134</sup> Σύμφωνα με την προσέγγιση του Richard Peter Paine, ο Μομπρου υπήρξε κατεξοχήν μινιατουρίστας του πιάνου και μελωδιστής (με ιδιαίτερη αναφορά στα τραγούδια του), με έργο που χαρακτηρίζεται από έντονη οικονομία στη σημειογραφία και μια προσωπική αισθητική την οποία ο ίδιος ο συνθέτης ονόμαζε *primitivista*. Παρά τη φαινομενική απλότητα, η μουσική του είναι προϊόν διαρκούς επεξεργασίας και επιδίωξης τελειότητας, ριζωμένη σε έναν ρομαντικό και ανεπιτήδευτο τρόπο έκφρασης. Τέλος, το ύφος του συνδέεται στενά με την καταλανική μουσική παράδοση. Οι *Cançons i danses* του βασίζονται σε παραδοσιακές μελωδίες, τις οποίες περιβάλλει με πλούσια και συχνά χρωματική αρμονία συνδυάζοντας την απλότητα της διατονικής μελωδίας με τη δεξιοτεχνία μιας σύνθετης αρμονικής γραφής.<sup>135</sup>

Σημαντική σύνθεση του είναι και η *Suite Compostelana*, η οποία περιέχει μέρη όπως, το Νανούρισμα (Cuna) ή η έντονα ρυθμική Muñeira, τα οποία φανερώνουν την παρουσία παραδοσιακών μελωδιών και χορών που συνδέουν το έργο με την πολιτισμική ταυτότητα της περιοχής. Η σύνθεση αυτή εντάσσεται σε μια περίοδο άνθησης της κιθάρας και σταδιακά κατέστη ένα από τα σημαντικότερα έργα της ισπανικής μουσικής φιλολογίας του 20ού αιώνα.<sup>136</sup> Η *Suite Compostelana* υπήρξε έργο που, αν και αφιερωμένο στον Segovia, παρέμεινε για πολλά χρόνια σχετικά άγνωστο. Ο Julian Bream, σε συνέντευξή του το 1983, ανέφερε χαρακτηριστικά πως ανακάλυψε τυχαία το όνομα του Μομπρου σε μια εγκυκλοπαίδεια και θυμήθηκε ότι τον είχε συναντήσει και τον είχε ακούσει να παίζει στο πιάνο, περιγράφοντας τα έργα του ως «ατμοσφαιρικά» και το παίξιμό του ως «υποβλητικό». Τόνισε μάλιστα πως ο Μομπρου υπήρξε ένας θαυμάσιος πιανίστας και συνθέτης, αλλά έμεινε σχετικά άγνωστος λόγω της σεμνότητάς του και της έλλειψης διάθεσης να προβάλλει τη μουσική του.<sup>137</sup> Παράλληλα, το *Música en Compostela*, το θερινό σεμινάριο σπουδών στη Santiago de Compostela όπου συναντήθηκαν οι Segovia και Μομπρου, αποτέλεσε σταθμό και για την ελληνική κιθαριστική παράδοση: σπουδαίοι καλλιτέχνες όπως ο Δημήτρης

<sup>133</sup> Sánchez-Manjavacas Cruz, "La 'Suite Compostelana' de Federico Μομπρου: Un Acercamiento a su Estética", 23.

<sup>134</sup> Kruckeberg, "Federico Μομπρου: A Style Analysis of Thirty-Five Songs", 2.

<sup>135</sup> Paine, "Μομπρου, Frederic [Federico]", 1.

<sup>136</sup> Cruz, "La 'Suite Compostelana' de Federico Μομπρου: Un Acercamiento a su Estética", 34.

<sup>137</sup> Κώστας Γρηγορέας, "1983: Μια συζήτηση με τον Julian Bream για το έντυπο Tar", 1983, διαδικτυακό περιοδικό *Tar*, Πρόσβαση στις 9 Ιουλίου 2025, <https://www.tar.gr/1983-mia-syzitisi-me-ton-julian-bream-gia-to-entypo-tote-tar-toy-kwsta-article-6014.html>.

Φάμπας,<sup>138</sup> το ντουέτο Ευάγγελου Ασημακόπουλου και Λίζας Ζώη,<sup>139</sup> καθώς και, αργότερα, η Έλενα Παπανδρέου<sup>140</sup> φοίτησαν εκεί, μεταφέροντας στην Ελλάδα την εμπειρία και το πνεύμα της ισπανικής ακαδημίας. Επιπλέον, το έργο εντάχθηκε στο ρεπερτόριο σημαντικών Ελλήνων κιθαριστών, όπως ο Δημήτρης Μαύρος<sup>141</sup> και η Αντιγόνη Γκόνη (που το έχει επίσης δισκογραφήσει),<sup>142</sup> γεγονός που επιβεβαιώνει τη διαρκή παρουσία και απήχρησή του και στον ελλαδικό χώρο.

---

<sup>138</sup> Τίνα Βαρουχάκη, "Δημήτρης Φάμπας: Διάλεξη Μνήμης από τον Θωμά Ταμβάκο", 2015, διαδικτυακό περιοδικό *Tar*, Πρόσβαση στις 9 Ιουλίου 2025, <https://www.tar.gr/dimitris-fampas-dialexi-mnimis-apo-ton-thwma-tambako-tis-tinas-baroyxaki-article-4864.html>.

<sup>139</sup> Graham Wade, "The Duo Evangelos & Liza Have Been Making Beautiful Music Together for More Than 50 Years", 2018, διαδικτυακό περιοδικό *Tar* (Μάιος 2018) Πρόσβαση στις 9 Ιουλίου 2025, <https://www.tar.gr/the-duo-evangelos-liza-have-been-making-beautiful-music-together-for-article-5638.html>.

<sup>140</sup> Oscar Ghiglia, "About the Concert-Tribute to Andrés Segovia ", διαδικτυακό περιοδικό *Tar* (2017), Πρόσβαση στις 9 Ιουλίου 2025. <https://www.tar.gr/synaylia-gia-ta-30-xronia-apo-ton-thanato-toy-andr-eacute-segovia-article-5435.html>

<sup>141</sup> Τίνα Βαρουχάκη, "Δημήτρης Μαύρος – Συνέντευξη", διαδικτυακό περιοδικό *Tar* (2019). Πρόσβαση στις 9 Ιουλίου 2025. <https://www.tar.gr/dimitris-mayros-synenteyxi-stin-tina-baroyxaki-article-5923.html>.

<sup>142</sup> *Rodrigo • Domeniconi • Mompou • Barrios • Brouwer: Guitar*, ηχογράφιση, Channel Classics, 1997, ιστοσελίδα Discogs, Πρόσβαση στις 9 Ιουλίου 2025, <https://www.discogs.com/release/4743461-Rodrigo-Domeniconi-Mompou-Barrios-Brouwer-Antigoni-Goni-Guitar->

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2. ΑΝΑΛΥΣΗ ΚΑΙ ΕΡΜΗΝΕΙΑ ΤΗΣ *SUITE COMPOSTELANA*

### 2.1 Εισαγωγή

Η παρούσα εργασία αντιμετωπίζει την ανάλυση ως εργαλείο που υποστηρίζει την ερμηνευτική διαδικασία και όχι ως αυτοσκοπό. Η μουσική ανάλυση συμβάλλει ουσιαστικά στην κατανόηση της εσωτερικής οργάνωσης ενός έργου, αποκαλύπτοντας τον τρόπο με τον οποίο τα επιμέρους μουσικά στοιχεία συνδέονται και λειτουργούν ως ενιαίο σύνολο. Παρ' όλα αυτά, η αναλυτική προσέγγιση δεν δύναται από μόνη της να αποδώσει στο σύνολό του το συναισθηματικό και βιωματικό βάθος που εμπεριέχεται στη μουσική εμπειρία. Ο Jan LaRue τονίζει τόσο τα όρια όσο και τα πλεονεκτήματα της ανάλυσης, σημειώνοντας ότι:

“Παρότι η ανάλυση δεν μπορεί ποτέ να αντικαταστήσει ούτε να ανταγωνιστεί το συναίσθημα, μπορεί να ενισχύσει την αντίληψή μας για τον πλούτο της φαντασίας του συνθέτη, την πολυπλοκότητα —ή την απόλυτη απλότητα— του υλικού του, καθώς και την ικανότητά του στην οργάνωση και την παρουσίαση. Ο ερμηνευτής και ο ακροατής οφείλουν να ενσωματώσουν αυτές τις παρατηρήσεις στο συνολικό πλαίσιο της προσωπικής τους ανταπόκρισης.”<sup>143</sup>

Η *Suite Compostelana* του Federico Μομπρου γράφτηκε το 1962, σε μια περίοδο ιδιαίτερης ακμής για την κλασική κιθάρα, κατά την οποία το όργανο είχε πλέον εδραιωθεί διεθνώς ως σολιστικό μέσο (και) της λόγιας μουσικής έκφρασης. Καθοριστικό ρόλο στη διαμόρφωση αυτής της συνθήκης διαδραμάτισε ο Andrés Segovia, ο οποίος, μέσα από εκτενή συναυλιακή δραστηριότητα και συστηματική ανάθεση νέων έργων από συνθέτες εντός και εκτός του στενού κιθαριστικού κύκλου, συνέβαλε αποφασιστικά στον εμπλουτισμό και την αναβάθμιση του ρεπερτορίου της κιθάρας. Συνθέτες όπως οι Manuel María Ponce, Joaquín Turina, Federico Moreno-Torroba, Mario Castelnuovo-Tedesco και Alexandre Tansman, μεταξύ άλλων, κλήθηκαν να γράψουν έργα που επαναπροσδιόρισαν τις τεχνικές και εκφραστικές δυνατότητες του οργάνου, τοποθετώντας το ισότιμα δίπλα στο πιάνο και το βιολί στο συναυλιακό προσκήνιο.<sup>144</sup>

Στο συγκεκριμένο ιστορικό πλαίσιο εντάσσεται και η γένεση της *Suite Compostelana*, η οποία συνδέεται άμεσα με τη συνάντηση του Μομπρου και του Segovia στο Santiago de Compostela, κατά τη διάρκεια των θερινών μουσικών μαθημάτων που πραγματοποιήθηκαν το 1962. Ο Segovia δίδασκε κιθάρα, ενώ ο Μομπρου συμμετείχε ως καθηγητής σύνθεσης. Η προσωπική τους γνωριμία και η φιλία που αναπτύχθηκε αποτέλεσαν το έναυσμα για τη δημιουργία ενός έργου αφιερωμένου στον κορυφαίο κιθαριστή. Η σουίτα, η οποία εκδόθηκε το 1964 από τον γαλλικό οίκο Éditions Salabert, έμελλε να καθιερωθεί σταδιακά ως ένα από τα πλέον αξιόλογα έργα της ισπανικής κιθαριστικής λογοτεχνίας του 20<sup>ου</sup> αιώνα.<sup>145</sup> Η σύνθεση του έργου, ωστόσο, δεν μπορεί να ιδωθεί αποκλειστικά ως προϊόν μιας αφιερωματικής περίπτωσης, αλλά εντάσσεται σε ένα ευρύτερο αισθητικό και πολιτισμικό πλαίσιο.

<sup>143</sup> Jan LaRue, *Guidelines for Style Analysis*, 2η έκδ. (Sterling Heights, MI: Harmonie Park Press, 2011), 2, Πρόσβαση στις 10 Νοεμβρίου 2025, <https://archive.org/details/guidelinesforsty0000laru/mode/2up>

<sup>144</sup> Sánchez-Manjavacas Cruz, "La 'Suite Compostelana' de Federico Μομπρου: Un Acercamiento a su Estética", 34.

<sup>145</sup> “Federico Μομπρου, Suite Compostelana para guitarra”, *The Andrés Segovia Archive*, γεν. επιμ. Angelo Gilardino (Ancona: Bèrben Edizioni Musicali, 1964), 4.

Η κλασική κιθάρα, και ειδικότερα η ισπανική της κατασκευαστική εκδοχή όπως διαμορφώθηκε στα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα, αποτέλεσε, από τις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα, όχι μόνο φορέα παραδοσιακής ή εθνικής μουσικής έκφρασης αλλά και πηγή έμπνευσης για την έντεχνη δυτικοευρωπαϊκή μουσική. Στο πλαίσιο του ιμπρεσιονιστικού κινήματος, συνθέτες όπως ο Claude Debussy και ο Maurice Ravel προσέγγισαν την ισπανική μουσική ταυτότητα μέσα από ηχοχρωματικές και τροπικές αναφορές που παραπέμπουν στην εκφραστικότητα και τον ήχο της κιθάρας, χωρίς ωστόσο να γράψουν έργα ειδικά για το όργανο. Στο ίδιο πολιτισμικό περιβάλλον εντάσσονται και συνθέτες που συνδέθηκαν άμεσα με την κιθάρα, χωρίς να είναι οι ίδιοι κιθαριστές, όπως οι Manuel de Falla και Federico Mompou, οι οποίοι, επηρεασμένοι από τον ιμπρεσιονισμό και την παρισινή μουσική σκηνή, ανέπτυξαν ένα προσωπικό ιδίωμα όπου το ισπανικό στοιχείο και η δυτική λόγια παράδοση συνυπάρχουν οργανικά. Η εξέλιξη αυτή συνδέεται άμεσα και με τον ρόλο του Andrés Segovia, ο οποίος, μέσα από την ανάθεση και προβολή νέων έργων, συνέβαλε καθοριστικά στη διαμόρφωση ενός ρεπερτορίου που γεφυρώνει την κιθάρα με τα τρέχοντα μουσικά ρεύματα της εποχής (ίσως όχι βέβαια στην πιο προοδευτική τους εκδοχή).<sup>146</sup> Η κιθάρα στο έργο *Suite Compostelana* λειτουργεί περισσότερο ως αισθητικό και ηχητικό πρότυπο, ενσωματωμένο σε μια μουσική γλώσσα που χαρακτηρίζεται από ευαισθησία, και έμφαση στο ηχόχρωμα.

## 2.2 Μουσικό ύφος και μεθοδολογικές αρχές ανάλυσης και ερμηνείας

Πέρα από τη συγκυριακή και αφιερωματική της διάσταση, η *Suite Compostelana* φέρει με σαφήνεια τα βασικά χαρακτηριστικά της αισθητικής γλώσσας του Mompou. Η προσωπική μουσική ταυτότητα του συνθέτη χαρακτηρίζεται ως εσωστρεφής, βασισμένη σε επαναληπτικά σχήματα (*ostinato*),<sup>147</sup> καμπανιστικές ηχομιμήσεις και μια σχεδόν επωδική, διαλογιστική ατμόσφαιρα, στοιχεία που αποκτούν ιδιαίτερη σημασία στο μοναδικό του έργο για σόλο κιθάρα.<sup>148</sup> Ο Wilfrid Mellers, στη μελέτη του *The Music of Federico Mompou*, περιγράφει τις συνθετικές αρχές του Mompou σημειώνοντας ότι

«[...] η τεχνική του Mompou εξελίχθηκε πέρα από τις επαναστατικές πτυχές της τεχνικής του Debussy, ενσωματώνοντας στατικές αρμονίες, διακοσμητικά αυξητικές και μη εξελικτικές γραμμές, καθώς και τη χρήση του ηχοχρώματος σε συνδυασμό με ακίνητα ισοκρατήματα και περιστροφικά *ostinato*».

<sup>146</sup> Lorenzo Fugazza, "The Impressionistic Guitar: Is There a Mutual Influence between the Spanish Guitar and the Impressionist Masters?" (Master's thesis, Royal College of Music in Stockholm, 2017), 1, Πρόσβαση στις 10 Οκτωβρίου 2025, <http://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:1112615/FULLTEXT01.pdf>.

<sup>147</sup> Ο όρος *ostinato* αναφέρεται στην επαναλαμβανόμενη χρήση ενός σύντομου ρυθμικού, μελωδικού ή αρμονικού σχήματος, το οποίο παραμένει σταθερό καθ' όλη τη διάρκεια ενός αποσπάσματος και λειτουργεί ως δομικό ή εκφραστικό στοιχείο της μουσικής υφής· σε ορισμένες περιπτώσεις, ιδιαίτερα όταν αφορά σταθερό φθόγγο ή αρμονική βάση, απαντά και με τον όρο *πεντάλ* (*pedal point*). Charles Hiroshi Garrett, "Review of *Frederic Mompou: A Bio-Bibliography*, by Wilfrid Mellers," *Notes* 55, no. 1 (1998): 127–129. Πρόσβαση στις 22 Οκτωβρίου 2025, <https://go.gale.com/ps/i.do?id=GALE%7CA20615078&sid=googleScholar&v=2.1&it=r&linkaccess=abs&issn=01963570&p=AONE&sw=w&userGroupName=anon%7Ec207c6ee&aty=open-web-entry>.

<sup>148</sup> Fugazza, "The Impressionistic Guitar: Is There a Mutual Influence between the Spanish Guitar and the Impressionist Masters?", 15.

Σημειώνεται εδώ ότι η χρήση *ostinato*, ως βασικό συνθετικό στοιχείο, εμφανίζεται και υπό τη μορφή σύντομων μελωδικών φράσεων, καθ' όλη τη διάρκεια του έργου.<sup>149</sup>

Τα χαρακτηριστικά αυτά, δίνουν συνθετικές λύσεις στο έργο του Μομπρου, μεταφέροντας το κιθαριστικό ιδίωμα με τρόπο οργανικό, χωρίς δεξιοτεχνική επίδειξη, αλλά με έμφαση στον ήχο, τη σιωπή και τη μνήμη. Παράλληλα, το έργο αντλεί από ποικίλες ιστορικές και πολιτισμικές αναφορές όπως: αρχαϊκά εκκλησιαστικά μέλη, τροπικότητα που συνδυάζει εκκλησιαστικούς τρόπους με σύγχρονες αρμονικές πρακτικές, καθώς και ηχητικές εικόνες συνδεδεμένες με τον χώρο της Γαλικίας, όπως η μίμηση της "gaita" (γκάιντας) και οι "καμπανιστικές" συγχορδίες που παραπέμπουν στο ευρύτερο ηχοτόπιο της πόλης.<sup>150</sup> Μάλιστα, καθώς σε ορισμένους ανατολικούς πολιτισμούς οι καμπάνες θεωρούνται μυστηριώδεις, ο Μομπρου δημιούργησε τη δική του επονομαζόμενη «μεταλλική συγχορδία», αποτελούμενη από τους φθόγγους Gb–C–Eb–Ab–D (Εικ. 3), η οποία χρησιμοποιείται εκτενώς στο έργο του, αλλά και στα υπόλοιπα πιανιστικά του έργα.<sup>151</sup>



Εικόνα 3: Χειρόγραφο του συνθέτη με χρήση της "Μεταλλικής συγχορδίας."<sup>152</sup>

Επηρεασμένος από το φυσικό περιβάλλον της Καταλονίας και τους τόπους στους οποίους μεγάλωσε, ο συνθέτης έγραψε πολλά έργα εμπνευσμένα από τη φύση και ιδιαίτερα από τη θάλασσα. Το πιανιστικό έργο *Barri de Platja* («Γειτονιά της παραλίας»), για παράδειγμα, γραμμένο το 1911, αποτυπώνει τα συναισθήματα του Μομπρου κατά την περίοδο που ζούσε στη Βαρκελώνη.

Ιδιαίτερη σημασία για την προσέγγιση του έργου έχει και το ζήτημα της ερμηνευτικής παράδοσης. Η έκδοση του Segonía του 1964, στην οποία απαλείφονται ορισμένα τεχνικά απαιτητικά σημεία και λαμβάνονται συγκεκριμένες εκτελεστικές αποφάσεις, αποτέλεσε επί δεκαετίες τη βασική πηγή πρόσβασης στο έργο. Ωστόσο, η έντονη προσωπικότητα του Segonía και ο καθοριστικός ρόλος του ως επιμελητή εγείρουν ερωτήματα σχετικά με το κατά πόσο η συγκεκριμένη εκδοχή αντανακλά πλήρως τις αισθητικές προθέσεις του Μομπρου, ενός συνθέτη ιδιαίτερα εσωστρεφούς και αποστασιοποιημένου από τη δεξιοτεχνική επίδειξη. Η ύπαρξη του αυτόγραφου χειρογράφου και οι εκδοτικές παρεμβάσεις που έχουν επισημανθεί στη βιβλιογραφία καθιστούν αναγκαία μια προσεκτική και κριτική προσέγγιση

<sup>149</sup> Gauna, "Federico Mompou and the Piano: A Performer's Guide", 15. Μετάφραση της γράφουσας.

<sup>150</sup> Suwa, "Federico Mompou: Suite Compostelana."

<sup>151</sup> Shuning Li, "Cançons i danses by Federico Mompou" (DMA diss., University of Kansas, 2023), 12, Πρόσβαση στις 10 Οκτωβρίου 2025, <https://www.proquest.com/dissertations-theses/strong-em-cançons-i-danses-federico-mompou/docview/2838894190/se-2?accountid=8359>

<sup>152</sup> Gauna, "Federico Mompou and the Piano: A Performer's Guide", 16.

της παρτιτούρας.<sup>153</sup> Στο πλαίσιο αυτό, η αναλυτική εξέταση της *Suite Compostelana* που ακολουθεί επιχειρεί να φωτίσει όχι μόνο τη μορφική και υφολογική συγκρότηση του έργου, αλλά και τις ερμηνευτικές συνέπειες που απορρέουν από αυτήν.

Στην παρούσα διπλωματική εργασία ακολουθείται και μια προσέγγιση ανάλυσης της μουσικής ερμηνείας, αντιμετωπίζοντας την εκτελεστική πράξη ως ενεργό φορέα μουσικού νοήματος και όχι ως απλή εφαρμογή του γραπτού μουσικού κειμένου. Όπως επισημαίνει ο John Rink, η μουσική ανάλυση αποκτά ουσιαστική σημασία όταν λειτουργεί σε άμεση συνάρτηση με την ερμηνευτική πράξη, συμβάλλοντας στη διαμόρφωση συνειδητών εκτελεστικών αποφάσεων χωρίς να περιορίζει την εκφραστική ελευθερία του ερμηνευτή.<sup>154</sup> Σύμφωνα με τη Nolan, η σχέση ανάλυσης και ερμηνείας παρουσιάζεται συχνά στη βιβλιογραφία ως μη ισορροπημένη εγείροντας προβληματισμούς, γεγονός που υποδηλώνει ότι η αναλυτική γνώση δεν μετατρέπεται αυτομάτως σε ερμηνευτική πράξη, αλλά απαιτείται η ενεργή εμπλοκή του ερμηνευτή.<sup>155</sup>

Η ανάλυση ερμηνείας επικεντρώνεται στις μεταβλητές παραμέτρους της παρτιτούρας —όπως η χρονική αγωγή, η άρθρωση, η δυναμική και η φραστική δομή και διάρθρωση— οι οποίες αποτελούν το βασικό πεδίο διαμόρφωσης της εκτελεστικής έκφρασης. Όπως επισημαίνει η Foley, η συστηματική αναλυτική προσέγγιση της παρτιτούρας παρέχει στον εκτελεστή τα αναγκαία εργαλεία για τη λήψη συνειδητών και τεκμηριωμένων ερμηνευτικών αποφάσεων.<sup>156</sup>

Ήδη από τις αρχές του 20ού αιώνα, σε μία ιδιαίτερα πρώιμη ιστορικού χαρακτήρα μελέτη, ο Tobias Matthay διατυπώνει μια αντίληψη της ερμηνείας που θεμελιώνεται στη συνειδητή ακρόαση, τη διαρκή πνευματική εγρήγορση και την ενεργό συμμετοχή του ερμηνευτή στη μουσική πράξη. Για τον Matthay, η ερμηνεία δεν μπορεί να στηρίζεται σε μηχανική επανάληψη ή «αυτόματη» τεχνική, αλλά προϋποθέτει συνεχή ανάλυση του μουσικού υλικού, κατανόηση της χρονικής ροής, του ρυθμού και των εκφραστικών καμπυλώσεων, καθώς και ενεργοποίηση της φαντασίας και της κρίσης του εκτελεστή. Η τεχνική, σύμφωνα με τη σκέψη του, αποκτά αξία μόνο όταν υπηρετεί τη μουσική πρόθεση και εντάσσεται σε μια διαδικασία συνειδητής και νοητικά καθοδηγούμενης ερμηνευτικής πράξης, η οποία αποσκοπεί όχι στην εξωτερική μίμηση, αλλά στη βαθύτερη κατανόηση και μετάδοση του μουσικού νοήματος.<sup>157</sup>

Ο συνδυασμός όλων αυτών των ερμηνευτικών θεωριών συντελούν στη μελέτη της *Suite Compostelana* του Federico Mompou, ενός έργου όπου η στατικότητα, η εσωτερικότητα και η λεπτότητα του ηχητικού αποτελέσματος καθιστούν την ερμηνεία αναπόσπαστο μέρος της μουσικής του συγκρότησης.

---

<sup>153</sup> Sánchez-Manjavacas Cruz, "La 'Suite Compostelana' de Federico Mompou: Un Acercamiento a su Estética", 34.

<sup>154</sup> John Rink, *The Practice of Performance* (Cambridge: Cambridge University Press, 1995), xi.

<sup>155</sup> Catherine Nolan, "Reflections on the Relationship of Analysis and Performance," *College Music Symposium* 33/34 (1993/1994): 112–114.

<sup>156</sup> Gretchen C. Foley, "Analysis for Performance: Teaching a Method for Practical Application," *College Music Symposium* 46 (2006): 18–21.

<sup>157</sup> Tobias Matthay, "Musical Interpretation: Its Laws and Principles, and Their Application in Teaching and Performing", 3<sup>η</sup> εκδ. (Boston: The Boston Music Company, 1913), vii, 10.

### 2.3 Ιστορική αναδρομή και πηγές του έργου

Η *Suite Compostelana* γράφτηκε το 1962, κατά την περίοδο που ο Μομπρου και ο Segovia δίδασκαν εκ παραλλήλου στα θερινά μουσικά μαθήματα του Santiago de Compostela. Παρά την αναζήτηση σχετικών πηγών, δεν εντοπίζονται σαφείς αναφορές που να τεκμηριώνουν τις συνθήκες ή τα κίνητρα που οδήγησαν τον Μομπρου στη σύνθεση ενός έργου για κιθάρα, και μάλιστα αφιερωμένου στον Segovia. Ωστόσο, αξίζει να σημειωθεί ότι ήδη από το 1953 ο Μομπρου είχε προβεί στη μεταγραφή για κιθάρα του έργου *Cançó i dansa* αρ. 10, γεγονός που υποδηλώνει μια προγενέστερη, έστω έμμεση, ενασχόλησή του με το όργανο. Η χρονική αυτή ακολουθία —μεταγραφή το 1953 και πρωτότυπη σύνθεση το 1962— επιτρέπει την υπόθεση ότι ο συνθέτης ενδεχομένως επιδίωξε αρχικά να γνωρίσει τις ιδιαιτερότητες της κιθάρας μέσα από μια διαδικασία μεταγραφής, πριν προχωρήσει στη δημιουργία ενός αυτόνομου έργου.

Σε συνέντευξη του στον Mac McClure, ο Μομπρου αναφέρει τον κιθαρίστα Miguel Llobet Solés ως στενό του φίλο, ο οποίος τον είχε επισκεφτεί στο σπίτι του στο Παρίσι.<sup>158</sup> Αυτό υποδηλώνει ότι ο συνθέτης διατηρούσε προσωπικές και καλλιτεχνικές σχέσεις με σημαντικούς κιθαρίστες της εποχής, γεγονός που ενδεχομένως του παρείχε σε διαπροσωπικό επίπεδο γνώση του οργάνου ή τη δυνατότητα ανταλλαγής απόψεων σε ερμηνευτικό και τεχνικό επίπεδο. Παρ' όλα αυτά, καμία από τις διαθέσιμες συνεντεύξεις ή ντοκιμαντέρ δεν περιλαμβάνει ρητή αναφορά στη *Suite Compostelana* ή στη διαδικασία σύνθεσής της. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει, ωστόσο, ένα γαλλόφωνο ντοκιμαντέρ για τον Μομπρου, στο οποίο η έναρξη συνοδεύεται από βίντεο παιδιών που παίζουν σε κούνιες, ενώ στο ηχητικό υπόβαθρο ακούγεται το τρίτο μέρος της σουίτας, "Cuna".<sup>159</sup> Η συγκεκριμένη οπτικοακουστική σύνδεση, αν και δεν συνοδεύεται από ερμηνευτικό σχολιασμό, μπορεί να λειτουργήσει ως αφετηρία μιας ερμηνευτικής υπόθεσης: δεδομένης της γνωστής τάσης του Μομπρου να αντλεί έμπνευση από εικόνες, αναμνήσεις και βιωματικές καταστάσεις, είναι πιθανό το συγκεκριμένο μέρος να συνδέεται με παιδικές εικόνες ή καταστάσεις τρυφερότητας και εσωτερικότητας. Η υπόθεση αυτή θα εξεταστεί αναλυτικότερα στη συνέχεια, στο πλαίσιο της ερμηνευτικής προσέγγισης του έργου.

Κρίνεται απαραίτητο να διευκρινιστεί επίσης, το ζήτημα των πηγών της παρτιτούρας. Για τη *Suite Compostelana* σώζεται το αυτόγραφο χειρόγραφο του Federico Μομπρου, ενώ το έργο εκδόθηκε αρχικά το 1964 σε επιμέλεια του Andrés Segovia.<sup>160</sup> Μεταγενέστερα, κυκλοφόρησε και νέα έντυπη εκδοχή υπό την επιμέλεια του Angelo Gilardino.<sup>161</sup> Μελετώντας και τις τρεις πηγές, παρατηρούνται διαφοροποιήσεις ως προς τη διατύπωση του μουσικού κειμένου, χωρίς ωστόσο να αλλοιώνεται η βασική μορφική και υφολογική ταυτότητα του έργου. Στην παρούσα εργασία, ως βασική πηγή ανάλυσης χρησιμοποιείται η έκδοση του Segovia, η οποία αποτέλεσε για δεκαετίες την καθιερωμένη εκδοτική και εκτελεστική βάση του έργου.

<sup>158</sup> Mac McClure. "Conversations with Μομπρου". *YouTube video*, 36:40. Δημοσιεύτηκε στις 03/08/2020. <https://youtu.be/2YthggiCKyc?si=gqpQD7j1ca-cj90>

<sup>159</sup> Daniele Magli. "Federico Μομπρου : Film with Narciso Yepes". *YouTube video*, 53:59. Δημοσιεύτηκε στις 29/04/2021. <https://youtu.be/bEb6c4Vrf7U?si=XJfhqj26YpMaKc0>

<sup>160</sup> Federico Μομπρου, *Suite Compostelana para guitarra*, επιμ. Andrés Segovia (Παρίσι: Éditions Salabert, 1964).

<sup>161</sup> Federico Μομπρου, "Suite Compostelana: para guitarra" επιμ. Angelo Gilardino, *The Andrés Segovia Archive* (Ancona, Italy: Berben Edizioni Musicali, 2002.)

Στην ανάλυση ερμηνείας, όπου κρίνεται αναγκαίο, θα γίνεται αναφορά σε αποκλίσεις ή εναλλακτικές αναγνώσεις που προκύπτουν από το χειρόγραφο ή από τη μεταγενέστερη έκδοση του Gilardino, στο πλαίσιο ερμηνευτικού σχολιασμού. Η επιλογή αυτή αποσκοπεί όχι στην αποδόμηση της εκδοτικής παράδοσης, αλλά στην καλύτερη κατανόηση της σχέσης μεταξύ μουσικού κειμένου, εκτελεστικής πρακτικής και ερμηνευτικής απόφασης. Επίσης, θα επιχειρηθεί συγκριτικός ερμηνευτικός σχολιασμός του έργου, με αφετηρία την έκδοση του Andrés Segovia, η οποία χρησιμοποιείται ως βασική παρτιτούρα στην παρούσα εργασία. Παράλληλα, λαμβάνονται υπόψη επιλεγμένες ιστορικές και μεταγενέστερες ηχογραφήσεις, προκειμένου να αναδειχθούν διαφορετικές εκτελεστικές προσεγγίσεις ως προς τη δυναμική διαβάθμιση, την άρθρωση και τον συνολικό χαρακτήρα του έργου. Συγκεκριμένα, εξετάζονται η ερμηνεία του Andrés Segovia, η οποία καθιέρωσε εκτελεστικά το έργο, η μεταγενέστερη ερμηνεία του πολύ σημαντικού κιθαρίστα για το β' μισό του 20ού αιώνα Julian Bream, καθώς και η πιο σύγχρονη προσέγγιση της Ελληνίδας κιθαρίστριας με διεθνή καριέρα τόσο στην Ευρώπη όσο και τις ΗΠΑ, Αντιγόνης Γκόνη. Η σύγκριση αυτή δεν αποσκοπεί στην αξιολογική ιεράρχηση των εκτελέσεων, αλλά στην κατανόηση των εκφραστικών δυνατοτήτων που προσφέρει το μουσικό κείμενο και στη διαμόρφωση της προσωπικής ερμηνευτικής πρότασης της παρούσας εργασίας.

#### **2.4. Suite Compostelana: μορφολογικός σχεδιασμός και ιστορικότητα**

Η σουίτα αποτελεί ένα οργανικό μουσικό είδος που συγκροτείται από μια διαδοχή σύντομων μερών, συνήθως σε κοινή τονικότητα, τα οποία παρουσιάζουν διαφορετικό χαρακτήρα και ρυθμική φυσιογνωμία. Κατά την περίοδο του Μπαρόκ, η σουίτα συνδέθηκε κυρίως με τη διαδοχή χορών, ενώ στη μεταγενέστερη εξέλιξή της απέκτησε ευρύτερο και πιο ελεύθερο μορφολογικό περιεχόμενο. Ο όρος *suite* χρησιμοποιήθηκε σε διαφορετικές χώρες και ιστορικές περιόδους για να περιγράψει συγγενείς μορφές, όπως *ordre* στη Γαλλία, *sonata da camera* στην Ιταλία, *partita* στην Γερμανία και *overture* (ή *ouverture*) στον αγγλογερμανικό χώρο. Παρότι ο όρος «σουίτα» δεν καθιερώνεται πριν τα μέσα του 16<sup>ου</sup> αιώνα, οι ρίζες της μορφής εντοπίζονται σε παλαιότερες πρακτικές σύζευξης χορών, ήδη από τα τέλη του 15<sup>ου</sup> αιώνα. Ένα συνηθισμένο πρότυπο περιλάμβανε την εναλλαγή ενός αργού χορού σε δίσημο μέτρο, όπως η *ravan* (Αγγλία/Γαλλία) ή το *passamezzo* (Ιταλία/Ισπανία), με έναν ταχύτερο χορό στο τρίσημο μέτρο, όπως η *galliard* ή το *saltarello*. Τα πρώιμα αυτά ζεύγη εμφανίζονται κυρίως σε έργα για πληκτροφόρα ή λαούτο.<sup>162</sup>

Κατά τον 17<sup>ο</sup> αιώνα, καθώς νέοι χοροί όπως η *allemande* και η *courante* αντικαθιστούν παλαιότερους τύπους, διαμορφώνεται σταδιακά το γνωστό πρότυπο για την μπαρόκ σουίτα. Η τυποποιημένη ακολουθία κινήσεων καταλήγει στη σειρά: *Allemande – Courante – Sarabande – Gigue*. Πέρα από τους βασικούς χορούς, συχνά παρεμβάλλονται επιπλέον κινήσεις, όπως *minuet*, *gavotte* ή *bourrée*, ενώ σε πολλές περιπτώσεις η σουίτα προηγείται από ένα *Prelude*, ελεύθερου και αυτοσχεδιαστικού χαρακτήρα. Κατά τις αρχές του 18<sup>ου</sup> αιώνα, η σουίτα φτάνει σε ένα σημείο ωρίμανσης, ιδιαίτερα γνωστή στο έργο συνθετών όπως οι Händel και Bach.

Κατά τον 19<sup>ο</sup> και κυρίως τον 20<sup>ο</sup> αιώνα, η σουίτα απομακρύνεται σταδιακά από την αυστηρά χορευτική της ταυτότητα. Αν και τα ίχνη της μπαρόκ πρακτικής παραμένουν, η μορφή αποκτά

---

<sup>162</sup> Ιωάννης Φούλιας, *Στοιχεία μουσικής ανάλυσης* (Αθήνα: Κάλλιπος, 2022), 171, Πρόσβαση στις 28 Οκτωβρίου 2025. <https://repository.kallipos.gr/handle/11419/8564>

ελευθερία και συχνά λειτουργεί ως ιστορικό-αναδρομικό —ή ως αφορμή για νέο συνθετικό πλαίσιο. Η σύγχρονη σουίτα του 20ού αιώνα μπορεί να βασίζεται σε κοινή θεματική προσέγγιση, σε εξωμουσικές αναφορές ή να λειτουργεί ως συλλογή αυτόνομων χαρακτήρων, χωρίς να δεσμεύεται από καθορισμένη ακολουθία χορών. Συχνά εμφανίζεται ως συνειδητή αναφορά στο παρελθόν, χωρίς όμως την πρόθεση αναβίωσης σε σύγχρονες συνθετικές τεχνικές, λειτουργώντας ως ευέλικτο μορφολογικό σχήμα που επιτρέπει στον συνθέτη να οργανώσει πολυμερή έργα με εσωτερική συνοχή και ποικιλόμορφο χαρακτήρα.<sup>163</sup>

Η *Suite Compostelana* του Federico Μομπρου αποτελείται από έξι μέρη:

1. Prelude
2. Coral
3. Cuna
4. Recitativo
5. Canción
6. Muñeira

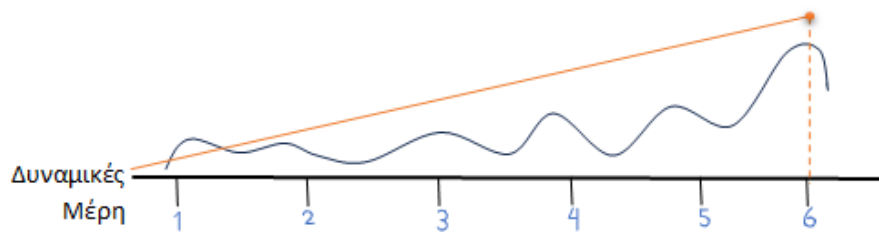
Παρότι ο τίτλος και η πολυμερής διάρθρωση παραπέμπουν στη μορφή παραδοσιακής σουίτας, το έργο δεν ακολουθεί το πρότυπο της εποχής Μπαρόκ. Αντίθετα, ο Μομπρου αξιοποιεί τον όρο *suite* με τη σύγχρονη σημασία του, οργανώνοντας μια ακολουθία αυτόνομων αλλά εσωτερικά συνδεδεμένων μερών, τα οποία διαφοροποιούνται ως προς τον χαρακτήρα, τη λειτουργία ως ξεχωριστό ηχητικό στιγμιότυπο αλλά ταυτόχρονα συνδέονται και δημιουργούν την έννοια της σουίτας.

Το έργο εξετάζεται μέρος προς μέρος, ξεκινώντας από το *Prelude*, το οποίο διαμορφώνει το βασικό ηχητικό και εκφραστικό πλαίσιο της σουίτας. Στην ανάλυση που ακολουθεί, κάθε μέρος του έργου εξετάζεται τόσο ως μουσικό κείμενο όσο και, εν συνεχεία, ως πεδίο ερμηνευτικών επιλογών, με έμφαση στον τρόπο με τον οποίο συγκεκριμένα αναλυτικά ευρήματα μεταφράζονται σε εκτελεστικές προτάσεις που αφορούν τη χρονική αγωγή, την άρθρωση, τη δυναμική και τη φραστική.

Μέρη	Τρόποι/Τονικά κέντρα	Τέμπο	Υφή	Μορφή	Ιδιαίτερα χαρακτηριστικά
Prelude	Φρύγιος (Σι)	♩. = 63	μονοφωνική	A - B - A' - coda	ostinato
Coral	Φα# ελάσσονα	Lento	ομοφωνική	A - B - A	chorale
Cuna	Λα ελάσσονα (τροπικό πλαίσιο)	♩ = 63, dolce	μονοφωνική ομοφωνική	A - B - A	προγραμματική μουσική
Recitativo	Έντονη χρωματικότητα	Lento	μονοφωνική	ενιαίο	4η Αυξημένη
Canción	Λα ελάσσονα	♩ = 76	πολυφωνική	A - B - A'	λαϊκός χαρακτήρας
Muñeira	Μιξολύδιος (Ρε)	Allegro con moto	πολυφωνική	-	χορευτικοί ρυθμοί (6/8)

Πίνακας 1: Δομή και βασικά μουσικολογικά χαρακτηριστικά των μερών του έργου

<sup>163</sup> Alison Latham (ed.), "Suite", *The Oxford Dictionary of Music*, 6th ed. (Oxford: Oxford University Press, 2002), s.v. "Suite", 1224

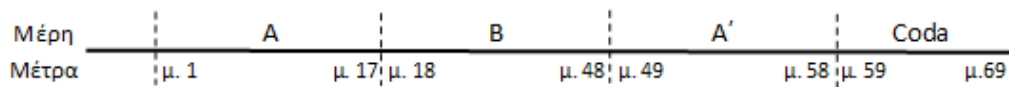


Εικόνα 4: Απεικόνιση της δυναμικής εξέλιξης και της κορύφωσης του κομματιού

### 2.4.1 Prelude

Το προλούδιο αποτελεί εισαγωγική οργανική μορφή, ιστορικά συνδεδεμένη με την αυτοσχεδιαστική πρακτική. Διακρίνεται για την ελευθερία της ρυθμικής αγωγής και της μορφικής του διάρθρωσης και λειτουργεί ως προπαρασκευαστικό ηχητικό και εκφραστικό πλαίσιο για το έργο που ακολουθεί. Στη μορφή της σουίτας καθιερώνεται, κυρίως κατά τον 17<sup>ο</sup> και 18<sup>ο</sup> αιώνα, ως εισαγωγικό μέρος πριν από τη διαδοχή των χορών.<sup>164</sup>

Το Prelude έχει ελεύθερο, αυτοσχεδιαστικό χαρακτήρα και προσεγγίζεται μορφολογικά ως μια ενιαία ροή, η οποία μπορεί να διακριθεί σε τρεις βασικές ενότητες και coda (A-B-A'-coda). Η γραφή του παραπέμπει σε προλούδιο μπαρόκ τύπου, όχι μέσω μιμητικής αναφοράς σε συγκεκριμένη μορφή, αλλά μέσω της ελεύθερης μελωδικής ανάπτυξης πάνω σε σταθερούς φθόγγους-κέντρα και της απουσίας σαφούς λειτουργικής αρμονίας.



Εικόνα 5: Μορφολογική δομή του Prelude

Το κομμάτι ξεκινάει σε φρύγιο τρόπο από Σι.<sup>165</sup> Στα μέτρα 1-10 (Μουσικό παράδειγμα 2.4.1.1), ο φθόγγος σι λειτουργεί ως κεντρικός ισοκρατικός άξονας, δημιουργώντας ένα τροπικό περιβάλλον. Η μελωδία αναπτύσσεται μέσω επαναλαμβανόμενων και αλυσιδωτά εξελισσόμενων μοτιβικών σχημάτων, ενώ η ρυθμική οργάνωση παρουσιάζει μεταβολές μετρικού χαρακτήρα (αλλαγές στα μέτρα 5 και 9),<sup>166</sup> οι οποίες οδηγούν σε συσσώρευση ενέργειας και λειτουργούν ως εσωτερικό *accelerando* πριν την καταληκτική πτώση στο μέτρο 10. Η κατάληξη αυτή χαρακτηρίζεται από τροπική φρύγια χροιά, επιμήκυνση των ρυθμικών αξιών (μ. 7 -> μ. 8) και *ritenuto*, στοιχείο που λειτουργεί ως καταληκτικό σχήμα της πρώτης

<sup>164</sup> David Ledbetter και Howard Ferguson, "Prelude," *Grove Music Online*, 20 Ιανουαρίου 2001, ενημ. 1 Ιουλίου 2014, Πρόσβαση στις 22 Νοεμβρίου 2025, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.43302>.

<sup>165</sup> Ο φρύγιος τρόπος αποτελεί θεμελιώδες τροπικό υπόβαθρο της ισπανικής μουσικής παράδοσης και ιδιαίτερα του φλαμένκο, όπου η αρμονική σκέψη οργανώνεται γύρω από τον φθόγγο-κέντρο, ισοκρατικές δομές και χαρακτηριστικές φρύγιες καταλήξεις, σε αντίθεση με την τονική λειτουργικότητα της δυτικής αρμονίας. Fugazza, "The Impressionistic Guitar", 12-14.

<sup>166</sup> Η μεταβολή από τριμερή σε διμερή οργάνωση των σύνθετων χρόνων οδηγεί σε συχνότερη εμφάνιση μετρικού τονισμού, γεγονός που δημιουργεί την αίσθηση επιτάχυνσης, χωρίς πραγματική μεταβολή του tempo.

φράσης. Μορφολογικά, είναι μια φράση που θα μπορούσε να τμηματοποιηθεί σε 2 υποφράσεις μ. 1 με πρώτο δέκατο-έκτο του μ. 5 και μ. 5-10, επειδή νοηματικά-εκφραστικά λειτουργούν ως δύο σκέλη· το πρώτο όμως δεν έχει αρμονική αυτοτέλεια.

Μουσικό παράδειγμα 2.4.1.1: Federico Μοτρου, “Suite Compostelana para guitarra”, επιμ. Andrés Segovia (Παρίσι: Éditions Salabert, 1964), μ. 1-10

Στα μέτρα 11-17 (Μουσικό παράδειγμα 2.4.1.2) παρατηρείται μετατόπιση του φθόγγου-κέντρου σε Μι φρύγιο, με τη χρήση διπλού ισοκράτη, καθώς και έντονη δυναμική αντίθεση (από *p* σε *f*). Τα μι λειτουργούν ως ostinato. Η επιστροφή στο αρχικό tempo και η ηχοχρωματική διαφοροποίηση, μέσω χαμηλότερων χορδών του οργάνου, δημιουργούν αίσθηση εσωτερικής αναδίπλωσης. Στην κατάληξη σημειώνεται *decrescendo* από το μ. 14, με κατάληξη στο μ. 15 και *p* στο μ. 17. Η αλλαγή του μετρικού σχήματος σε 6/8 στα μέτρα 15-17 λειτουργεί ως μεταβατική ζώνη και προετοιμάζει τον cantabile χαρακτήρα της υποενότητας Β που ακολουθεί.

Μουσικό παράδειγμα 2.4.1.2: Federico Μοτρου, “Suite Compostelana para guitarra”, επιμ. Andrés Segovia (Παρίσι: Éditions Salabert, 1964), μ. 11-17

Η ενότητα των μέτρων 18-35 (Μουσικό παράδειγμα 2.4.1.3) βασίζεται στην εναλλαγή δύο στοιχείων: cantabile, espressivo μελωδικών φράσεων με συνοδευτικό υλικό και σύντομων,

σχεδόν «καντεντσιακών» παρεμβολών που αντλούν υλικό από την αρχική ενότητα. Εδώ εμφανίζονται πολυφωνικές διαστρωματώσεις, αρμονικές αποκλίσεις από τον αρχικό φρύγιο τρόπο και αυξημένη ρυθμική ελευθερία, στοιχεία που ενισχύουν τον εκφραστικό, περισσότερο γραμμικό, χαρακτήρα του μέρους. Συγκεκριμένα, στο μ. 18 παρατηρείται αρπισματική ανάπτυξη συγχορδιών βασισμένων σε διαστήματα τετάρτης. Στο μέτρο 21 εμφανίζονται συνηχήσεις από 4<sup>ες</sup>, οι οποίες λειτουργούν ως καθετοποίηση φθόγγων του τρόπου, στοιχείο που απαντά ήδη νωρίτερα στο έργο (βλ. χρήση τετάρτων στο μ. 5 κ.έ.). Στο μ. 22 τονίζεται εκ νέου το διάστημα της τετάρτης, ενώ η παρατεταμένη παρουσία του φθόγγου μι λειτουργεί ως υπενθύμιση και επιβεβαίωση του Μι φρύγιου τρόπου και επαναφέρεται η αρχική ρυθμική ροή σε σχέση με το μ. 18. Τα μέτρα 24-25 οδηγούν μελωδικά προς τον φθόγγο μι στο μέτρο 26, όπου διαμορφώνεται σαφέστερα μια πολυεπίπεδη υφή με διάκριση κύριας και δευτερεύουσας μελωδίας καθώς και συνοδευτικού αρμονικού υλικού. Στα μέτρα 26-27 αναδεικνύεται ο φθόγγος-κέντρο του τρόπου, με αρμονικές και μελωδικές αναφορές. Παράλληλα, στο μέτρο 27 εμφανίζεται μελωδικό σχήμα που προσεγγίζει πεντατονική δομή με δύο ημιτόνια. Σε αρμονικό επίπεδο, παρατηρείται επιστροφή στον Μι φρύγιο τρόπο μέσω χαρακτηριστικών κινήσεων ρε -> μι και φα -> μι. Στη συνέχεια στο μ. 30 έχουμε την εμφάνιση των 4<sup>ων</sup> ξανά με την κατάληξη να έρχεται στο μ. 35 και την πρώτη στάση (κορώννα) να κάνει την εμφάνιση της.

The image shows a musical score for guitar, measures 18-35. The score is in a single system with five staves. It includes various musical notations such as fingerings, dynamics (p, f, molto espress.), and tempo markings (meno mosso e espressivo, a Tempo). The score is annotated with red boxes and numbers, highlighting specific musical features and techniques.

Μουσικό παράδειγμα 2.4.1.3: Federico Μοτρου, "Suite Compostelana para guitarra", επιμ. Andrés Segovia (Παρίσι: Éditions Salabert, 1964), μ. 18-35

Στα μ. 36-48 (Μουσικό παράδειγμα 2.4.1.4) έχουμε μια μεταβατική υποενότητα με χαρακτήρα γέφυρας που ξεκινάει με *crescendo*, λίγο πριν την εμφάνιση του αρχικού μέρους στο μ.49. Επανέρχεται το αρχικό μοτίβο με αρπίσματα, καθώς υπάρχει δυναμική εξέλιξη του αποσπάσματος, ξεκινώντας με *crescendo* από τα μέσα του μ. 37, κορυφώνεται στο μ. 43 και ακολουθεί σταδιακή αποφόρτιση μέσω *diminuendo* στο μ. 45, καταλήγοντας στο μ. 47 σε *p*, σε συνδυασμό με *ritenuto*. Παράλληλα, η αρμονική οργάνωση του τμήματος δεν ακολουθεί

λειτουργική πορεία, αλλά βασίζεται σε φθογοκεντρική και ηχοχρωματική χρήση των αρπισμάτων, τα οποία λειτουργούν περισσότερο ως στατικές ηχητικές μάζες παρά ως φορείς αρμονικής έντασης και λύσης, ενισχύοντας τον μεταβατικό χαρακτήρα της ενότητας.

The image shows a musical score for guitar, measures 36-48. The score is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. Fingerings are indicated by numbers 1-4. Dynamics include 'a Tempo' (measures 36-38), 'cres.' (measures 39-41), 'dim.' (measures 42-44), and 'rit.' (measures 45-48). There are also markings for 'p' and 'pp'.

Μουσικό παράδειγμα 2.4.1.4: Federico Μομπου, "Suite Compostelana para guitarra", επιμ. Andrés Segovia (Παρίσι: Éditions Salabert, 1964), μ. 36-48.

Στο μ. 49 (Μουσικό παράδειγμα 2.4.1.5) έχουμε την επανεμφάνιση του αρχικού υλικού με διαφοροποιημένη μορφή, με διπλό ισοκράτη με αφετηρία το λα χαμηλό και ψηλό, κρατώντας το αρχικό αρπισματικό μοτίβο ίδιο και συνεχίζοντας μέχρι το μ. 58 με την ίδια πορεία καταλήγοντας στο Μι. Στη συνέχεια, από το μ. 58 έως το μ. 66, ακολουθεί η Coda του έργου, στην οποία επανεμφανίζεται το αρπισματικό υλικό που έχει παρουσιαστεί στο Β μέρος (βλ. μ. 30), λειτουργώντας ως στοιχείο συνοχής. Συγκεκριμένα, στα μ. 59-60 και μ. 61-62 παρατηρείται σταθερός ισοκράτης (λα) στο μπάσο, πάνω στον οποίο αναπτύσσεται ένα επαναλαμβανόμενο μοτίβο που επανεμφανίζεται μετατοπισμένο κατά διαστήματα τρίτης προς τα κάτω. Το έργο ολοκληρώνεται με συγχορδιακή σύγκλιση στο Λα, η οποία λειτουργεί περισσότερο ως ηχητική και εκφραστική κατάληξη παρά ως λειτουργική τονική πτώση. Έντονο το **p** στο μέρος αυτό εκτός από την αρχή της Coda που βλέπουμε το **f** μέσα από *diminuendo* να καταλήγει σε **pp**.

Μουσικό παράδειγμα 2.4.1.5: Federico Mompou, "Suite Compostelana para guitarra", επιμ. Andrés Segovia (Παρίσι: Éditions Salabert, 1964), μ. 49-69.

Για την ερμηνεία του μέρους αυτού, είναι απαραίτητο να ληφθούν υπόψη μερικές αλλαγές που έγιναν από τον Segovia σε σχέση με το χειρόγραφο του Mompou. Να σημειωθεί εδώ πως η έκδοση του Gilardino ακολουθεί πιστά το χειρόγραφο. Αρχικά, ξέρουμε ότι ο Mompou χρησιμοποίησε το πιάνο για να γράψει το κομμάτι, οπότε η αίσθηση του πεντάλ υπάρχει σε όλα τα μέρη της σουίτας. Είναι σημαντικό να σημειωθεί ότι ο Segovia έκανε τις αλλαγές για πρακτικούς λόγους, όπως για παράδειγμα αλλαγή οκτάβων σε φθόγγους, οι οποίες όμως δεν επηρεάζουν τη μουσική τους λειτουργία.

Παρακάτω βλέπουμε μερικά παραδείγματα από μικρές διαφορές:

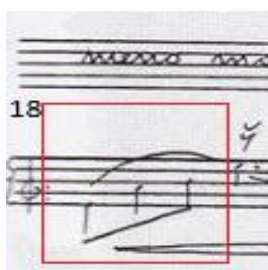
1. στα μ. 15-17 ο Segovia προσθέτει το μπασο μι ίσως για ομοιογένεια του ήχου, αφού η συγκεκριμένη φράση από το μ. 11 ξεκινάει μι μπάσο.

"Prelude", μ. 15-17 χειρόγραφο Mompou



“Prelude”, μ. 15-17 έκδοση Segovia

- στο μ.18 που ξεκινάει η ανάπτυξη του έργου, με αρπίσματα να κάνουν την εμφάνιση τους από το αρχικό μοτίβο, παρατηρούμε ότι ο Segovia έχει βάλει οι πρώτες 4 νότες να παιχτούν με αρμονικούς (τεχνική natural harmonics).<sup>167</sup> Με αυτό το παράδειγμα, παρατηρείται η έντονη πιανιστική λογική του Μομπρου και γι’ αυτό ο Segovia το έκανε πιο κιθαριστικό και πρακτικό. Οι αρμονικοί έχουν ιδιαίτερη εκφραστική λειτουργία, καθώς ο ηχητικός τους χαρακτήρας παραπέμπει σε καμπάνισμα ή ηχώ, στοιχείο που συνδέεται άμεσα με τα βιώματα του Μομπρου και ίσως γι’ αυτό να έκανε την προσθήκη αυτή ο Segovia ή μπορεί και να το είχαν συζητήσει συνθέτης και ερμηνευτής μεταξύ τους. Ωστόσο, με τη χρήση αρμονικών σε ένα τόσο εμφανές σημείο, δημιουργούνται δύο διαφορετικά ηχητικά επίπεδα και, το σημαντικότερο, καταργείται το αρμονικό υπόβαθρο και η λεγόμενη «μεταλλική συγχορδία» που χαρακτηρίζει έντονα τη μουσική γλώσσα του Μομπρου.



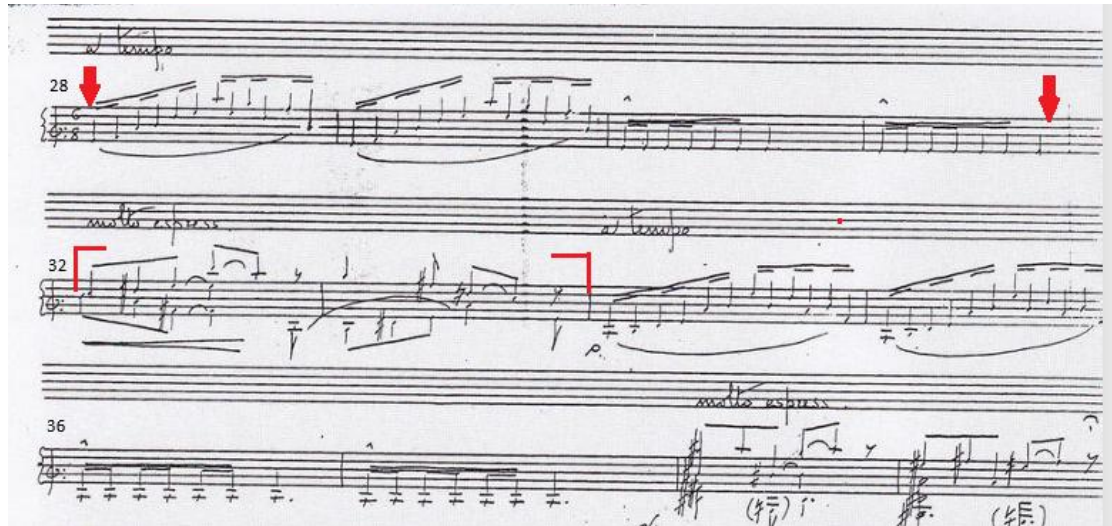
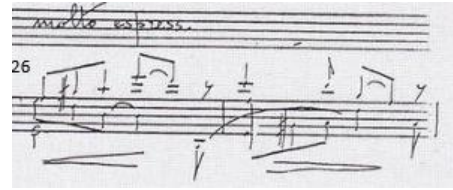
“Prelude”, μ.18 χειρόγραφο Μομπρου



“Prelude”, μ.18 έκδοση Segovia

- παρακάτω βλέπουμε πως ο Segovia έχει παραλείψει 4 ολόκληρα μέτρα (μ. 28-31) από το χειρόγραφο, με αποτέλεσμα, στην εκδοχή του, τα μ. 26-29 να αποτελέσουν μια φράση.

<sup>167</sup> Οι αρμονικοί είναι φθόγγοι που παράγονται όταν μια χορδή δονείται τμηματικά, δημιουργώντας συχνότητες ανώτερες του θεμελιώδους φθόγγου. Το αποτέλεσμα είναι ένας καθαρός, ελαφρύς ηχητικός χαρακτήρας, διαφορετικός από τον κανονικό πατημένο ήχο της χορδής. Στην κιθάρα οι αρμονικοί προκύπτουν όταν η χορδή αγγίζεται ελαφρά σε συγκεκριμένα σημεία (πάνω σε συγκεκριμένα τάστα). Oldham, Murray Campbell και Clive Greated, “Harmonics,” *Grove Music Online*, 20 Ιανουαρίου 2001. Πρόσβαση στις 22 Οκτωβρίου 2025.  
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.50023>.



"Prelude", μ.26-39 χειρόγραφο Μοτρου



"Prelude", μ.26-35 έκδοση Segovia

Η ερμηνευτική μου προσέγγιση στο κομμάτι ξεκινάει αρχικά από το ρυθμικό μέρος του κομματιού να βασίζεται σε σταθερό τέμπο περίπου 63 bpm, όπως υποδεικνύεται στην παρτιτούρα, για την επίτευξη ομοιογένειας στον ήχο του δεξιού χεριού χρησιμοποιώ τον δακτυλισμό i-p και όχι όπως σημειώνεται στην έκδοση του Segovia. Ξεκινάω με *p* με το δεξί χέρι κοντά στη ροζέτα, επιδιώκοντας στρογγυλό και εσωτερικό ηχόχρωμα, ενώ στο μ. 7 μεταφέρω το χέρι προς τα δεξιά, επιτυγχάνοντας πιο μεταλλικό ήχο, καθώς πρόκειται για επανάληψη του υλικού του μ. 6. Στη συνέχεια επιστρέφω στη βασική θέση του δεξιού χεριού, πραγματοποιώντας το *ritenuto* και καθοδηγώντας τα μπάσα, με το σι στο μ.10 να λειτουργεί

ως άρση προς το Μι του μ.11, όπου επανέρχεται το αρχικό tempo και χρησιμοποιώ *m-r* για την ομοιογένεια του ήχου. Ακούγοντας τις ηχογραφήσεις των Segovia, Bream και Γκόνη, παρατηρώ ότι προσεγγίζουν τα παραπάνω σημεία με διαφορετικό τρόπο, διατηρώντας ωστόσο ορισμένα κοινά χαρακτηριστικά. Ενδεικτικά, ο Segovia και η Γκόνη δίνουν ιδιαίτερο χρόνο στο φα# στο μ. 5, ενώ ο Bream διατηρεί πιο σταθερή αγωγική, τονίζοντας τον φθόγγο χωρίς να αλλοιώνει τις ρυθμικές αξίες. Στο πρώτο αυτό μέρος επιλέγω να ακολουθησω περισσότερο την οπτική του Bream, διατηρώντας την αγωγική μέχρι την εμφάνιση του *ritenuto*.

Στο Β' μέρος του κομματιού εμφανίζεται για πρώτη φορά η ένδειξη *Meno mosso e espressivo* σε συνδυασμό με δυναμική *p*. Στα μ. 18-35, διαπιστώνω διαφορετική ερμηνευτική προσέγγιση και από τους τρεις εκτελεστές: ο Segovia επιλέγει μεγαλύτερη χρονική ελευθερία, ενώ ο Bream παραμένει πιο συνεπής στη μετρονομική ένδειξη. Παρ' όλα αυτά, και οι τρεις ξεκινούν το μ. 18 με τη χρήση αρμονικών, στοιχείο που υποδηλώνει ότι βασίζονται στην εκδοχή του Segovia. Προσωπικά, ξεκινώ το τμήμα αυτό με ελαφρώς πιο αργό ρυθμό κατά την εκτέλεση των αρμονικών και επιστρέφω στο αρχικό tempo στα σημεία όπου αναγράφεται *a tempo* (μ. 22 και 30). Στις επαναλήψεις του αρπισματικού υλικού διαφοροποιώ το ηχόχρωμα, μετακινώντας το δεξί χέρι είτε προς πιο μεταλλικό ηχόχρωμα είτε αριστερά προς την ταστιέρα. Στα σημεία με ένδειξη *molto espressivo* εφαρμόζω αντίστοιχη προσέγγιση· για παράδειγμα, στην κατάληξη του μ. 34 εισέρχομαι με δυναμική *f* και μεταλλικό ήχο, τον οποίο σταδιακά απαλύνω, ενώ στο μ. 35 χρησιμοποιώ *glissando*<sup>168</sup> από μ# σε φα στη δεύτερη χορδή, διατηρώντας *cantabile* χαρακτήρα.

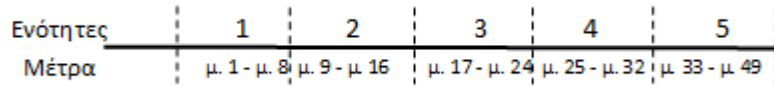
Στα μ. 36-48, που λειτουργούν ως γέφυρα, ξεκινώ στο αρχικό tempo και πραγματοποιώ σταδιακό *crescendo* με κορύφωση στο μ.43 (*f*), ακολουθούμενο από *diminuendo* και *ritenuto*, καταλήγοντας σε *p*. Διατηρώ το αριστερό χέρι σταθερό, ώστε οι φράσεις να ακούγονται *legato*, δίνοντας έμφαση στον ρυθμό και στη σταδιακή συσσώρευση έντασης και προσμονής. Στο μ. 49 επιστρέφω στο αρχικό tempo και στη δυναμική *p*, με την επανεμφάνιση του αρχικού μοτίβου, επιτρέποντας τόσο στο αριστερό όσο και στο δεξί χέρι να "αναπνεύσουν", δεδομένου ότι το προηγούμενο τμήμα είναι τεχνικά πυκνό. Το έργο ολοκληρώνεται με την εμφάνιση της διαφοροποιημένης αρπισματικής εκδοχής στα μ. 59-64, η οποία οδηγεί σταδιακά στο σβήσιμο στο μ. 65 (*p*), με επανεμφάνιση του αρπισματικού υλικού του Β' μέρους. Εδώ παρατηρείται ένα αντιφατικό εκφραστικό σχήμα: ενώ στα μ. 67-68 η μελωδία ακολουθεί ανοδική πορεία με στόχο το Σι, ο Μομπρου σημειώνει *p* στην κορύφωση και καταλήγει σε *pp*. Από τους τρεις εκτελεστές, ο Bream είναι ο μόνος που επιλέγει να κορυφώσει δυναμικά στο Σι με *f*, καταλήγοντας στη συνέχεια σε *p* και *pp*.

Η δακτυλοθεσία του Segovia είναι αρκετά λεπτομερής και κατατοπιστική, καθώς προσανατολίζεται στην επίτευξη συνεχούς *legato* και στη σαφή άρθρωση των φράσεων, πάντα βέβαια στο ύφος και την τεχνική που ο ίδιος επέβαλε και εξέλιξε. Στο πλαίσιο της παρούσας μελέτης δεν κρίθηκε αναγκαία η ουσιαστική τροποποίησή της, καθώς εξυπηρετεί αποτελεσματικά τόσο τις τεχνικές απαιτήσεις του έργου όσο και τον εκφραστικό του

---

<sup>168</sup> Ο όρος *glissando* δηλώνει τη συνεχή μετάβαση από έναν φθόγγο σε έναν άλλον μέσω ολίσθησης, κατά την οποία παρεμβάλλονται όλοι οι ενδιάμεσοι φθόγγοι. Η τεχνική αυτή χρησιμοποιείται κυρίως για εκφραστικούς σκοπούς και αποδίδεται συχνά με χαρακτηριστική γραφική ένδειξη στο μουσικό κείμενο. David D. Boyden, αναθ. Robin Stowell, "Glissando," *Grove Music Online*. Πρόσβαση στις 22 Οκτωβρίου 2025. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.11282>.





Εικόνα 6: Μορφολογική δομή Coral

Η πρώτη φράση (Μουσικό παράδειγμα 2.4.2.2) του μέρους, από την αρχή, κινείται σε έναν αρμονικό χώρο στην περιοχή της Φα# ελάσσονα, που οδηγείται και τείνει προς τη Ντο# ελάσσονα με τροπικά χαρακτηριστικά (βαρυμένο προσαγωγέα ή καταλήξεις με όχι τέλεια πτώση). Οι κάθετες αρμονικές δομές βασίζονται κυρίως στους φθόγγους φα#-λα-ντο#, συχνά σε ελλιπή ή αρπισματική μορφή, και καταλήγουν στη σαφή ηχητική παρουσία του ντο#-μισολ#, που διαμορφώνει καθαρή αίσθηση της κατάληξης στη Ντο# ελάσσονα στο τέλος της φράσης (μ. 8). Λειτουργικά, η αρχή εγκαθιδρύει το φα# ως κέντρο βαρύτητας χωρίς όμως να επιτυγχάνει πλήρη σταθεροποίηση· αντίθετα, η κίνηση έχει φυγόκεντρο χαρακτήρα, με ανοδική τάση προς το ντο#. Η κατάληξη της φράσης στη Ντο# ελάσσονα παρουσιάζεται ως πραγματική άφιξη και όχι ως παροδική συγχορδία, καθώς ενισχύεται από τη σταθερότητα της έκτασης και τον φυσικό συντονισμό της κιθάρας, που λειτουργεί ως σημείο ανάπαυσης.

The image shows a musical score for guitar in G major, measures 1 through 16. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It includes various chords such as C. II, C. VII, C. VI, C. II, C. IV, and C. V. Fingerings are indicated by numbers 1-4. Dynamics like *p* and *sfz* are marked. The tempo/mood is indicated as *Lento - legato*. The score is divided into three systems: measures 1-6, 7-12, and 13-16.

Μουσικό παράδειγμα 2.4.2.2: Federico Μομπρου, "Suite Compostelana para guitarra", επιμ. Andrés Segovia (Παρίσι: Éditions Salabert, 1964), μ. 1-16.

Η δεύτερη φράση του Coral, από το μ. 9, σηματοδοτεί σταδιακή επιστροφή προς την περιοχή της Φα# ελάσσονα. Η αρμονική κίνηση χαρακτηρίζεται από εκτεταμένη χρήση κοινών φθόγγων μεταξύ διαδοχικών συγχορδιών, με τον ντο# να λειτουργεί συχνά ως κοινός συνδετικός άξονας, ενώ οι εσωτερικές φωνές εξελίσσονται κυρίως βηματικά. Απουσιάζει η σαφής δεσπόζουσα προετοιμασία, καθώς ο φθόγγος μι# είτε δεν εμφανίζεται είτε έχει εξασθενημένο ρόλο, γεγονός που απομακρύνει τη λειτουργική αίσθηση V-i. Η μετάβαση από τη Ντο# ελάσσονα προς τη Φα# ελάσσονα βασίζεται περισσότερο σε τροπική έλξη συγγενών περιοχών πέμπτης παρά σε κλασική τονική λογική (Μουσικό παράδειγμα 2.4.2.3). Η φράση καταλήγει σε σταθεροποίηση του φα# (μ. 20) τόσο στο μπάσο όσο και στη συνολική αρμονία, με αισθητή αραίωση της υφής και χαλάρωση της δυναμικής, γεγονός που συνιστά την πρώτη σαφή και πλήρη επιβεβαίωση του φα# ως τελικού φθόγγου-κέντρου του μέρους.

Μουσικό παράδειγμα 2.4.2.3: Federico Μομπου, "Suite Compostelana para guitarra", επιμ. Andrés Segovia (Παρίσι: Éditions Salabert, 1964), μ. 17-32

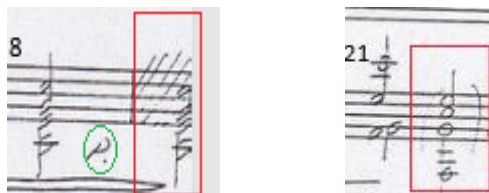
Η τρίτη ενότητα (μ. 17-24) (Μουσικό παράδειγμα 2.4.2.3) χαρακτηρίζεται από αρμονική αιώρηση μεταξύ των περιοχών της Φα# ελάσσονα και της Ντο# ελάσσονα (μ. 17-18). Η χρήση προστιθέμενων φθόγγων και ανοιχτών χορδών της κιθάρας θολώνει σκόπιμα την ταυτότητα των συγχορδίων, μετατοπίζοντας το βάρος από την αρμονική λειτουργία στο ηχόχρωμα και στη συνήχηση. Παράλληλα, η κίνηση των εσωτερικών φωνών εμφανίζει παραλληλισμούς, χορικού πρελούδιου, στοιχείο που απομακρύνεται από τις αυστηρές αρχές φωνητικής αγωγής της τονικής αρμονίας και με τον τρόπο αυτό ενισχύει τον στατικό, «χρωματικό» χαρακτήρα του Coral. Η φράση αυτή λειτουργεί ως εκφραστική διεύρυνση του υλικού και όχι ως σημείο αρμονικής έντασης ή προετοιμασίας λύσης, διαμορφώνοντας ξανά αυτή την ισορροπία των φθόγγων (φα# ↔ ντο#). Στην τέταρτη ενότητα (μ. 25-32) παρατηρείται το συναισθηματικό αποκορύφωμα του μέρους αυτού.

Μουσικό παράδειγμα 2.4.2.4: Federico Μομπου, "Suite Compostelana para guitarra", επιμ. Andrés Segovia (Παρίσι: Éditions Salabert, 1964), μ. 33-49

Στο τελευταίο τμήμα του μέρους (μ. 33-48) (Μουσικό παράδειγμα 2.4.2.4) καταλήγουμε να έχουμε επανεμφάνιση αυτούσια των μ. 1-16. Στην κατάληξη έχουμε τη Φα# ελάσσονα, χωρίς την παρουσία (ή την ανάγκη) λειτουργικής δεσπόζουσας προετοιμασίας. Επειδή δεν χρησιμοποιείται η κλασική τονική αρμονία, δεν δημιουργείται προσδοκία λύσης, και ο ήχος παραμένει σταθερός χωρίς σαφή αίσθηση κατάληξης. Το τέλος δεν βιώνεται ως δραματική

επίλυση έντασης, αλλά ως φυσική και οργανική ολοκλήρωση ενός στατικού, τροπικού αρμονικού πεδίου.

Στο συγκεκριμένο μέρος η έκδοση του Segovia με το χειρόγραφο είναι ξεκάθαρη και χωρίς αλλαγές. Σε δύο σημεία φαίνεται μόνο ο Μοτρου να σκεφτόταν να βάλει κάποια επιπλέον συγχορδία. Στο μ. 8 η συγχορδία διαγράφεται, ενώ στο μ. 21 εμφανίζεται σε παρένθεση. Ενδεχομένως στο σημείο αυτό ο συνθέτης να εξετάζει ποια θέση ποια θέση συγχορδίας μπορεί να παιχτεί στην κιθάρα με μεγαλύτερη ευκολία.



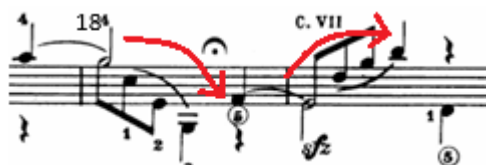
“Coral”, μ.8 και μ. 21, χειρόγραφο Μοτρου

Ερμηνευτικά, το δεύτερο μέρος του έργου, “Coral”, παρουσιάζει αυξημένες τεχνικές απαιτήσεις, κυρίως λόγω των συχνών αλλαγών θέσεων στο αριστερό χέρι και της ανάγκης διατήρησης συνεχούς άρθρωσης *legato* από το δεξί. Το έργο ξεκινά με την ένδειξη *Lento - legato* και δυναμική *p*, στοιχείο που καθιστά απαραίτητη τη διατήρηση εσωτερικής κίνησης, ώστε η μελωδία να μην ακούγεται στατική και βαριά. Δεδομένου ότι ο Μοτρου συνέθεσε το έργο στο πιάνο, η αίσθηση του *legato* μέσω πεντάλ μεταφέρεται στην κιθάρα με αυξημένη δυσκολία. Στα μ. 6-8, τα οποία λειτουργούν ως καταληκτικό σημείο της πρώτης φράσης, η μελωδική και εκφραστική πορεία καθοδηγείται από τη γραμμή του μπάσου (σι-σολ-μι-ντο). Για την εκτέλεση του αποσπάσματος χρησιμοποιώ αυτούσια τη δακτυλοθεσία του Segovia, παρά τη δυσκολία της, καθώς εξυπηρετεί τη διατήρηση του *legato* και της συνοχής των φωνών. Στο μ. 9 εμφανίζεται η ένδειξη *sfz* η οποία οδηγεί έως το μ. 16 σε σταδιακή αποφόρτιση και κατάληξη σε *p*. Πρόκειται για επανάληψη της προηγούμενης φράσης· για τον λόγο αυτό, στη δεύτερη εμφάνισή της διαφοροποιώ το ηχόχρωμα του δεξιού χεριού μετακινώντας το προς τα αριστερά, επιτυγχάνοντας πιο γλυκό και εσωτερικό ήχο. Η φράση καταλήγει στο μέτρο 16 στον φθόγγο λα, σε δυναμική *p*. Στο μ. 17 παρατηρείται αιφνίδια αλλαγή τόσο στη δυναμική (*mf*) όσο και στο ρυθμικό σχήμα, σε σχέση με τα μ. 1 και 9. Στην ενότητα αυτή, έως και το μ. 24, διατηρώ το δεξί χέρι κοντά στη ροζέτα του οργάνου, επιδιώκοντας σταθερό *legato* και την αίσθηση της συνήχησης, καθώς η μελωδία στην άνω φωνή κινείται σε υψηλή περιοχή και αποσβήνει ευκολότερα ηχητικά στην κιθάρα. Στο μ. 22, η πρώτη συγχορδία αποδίδεται με αρπισμό, λόγω της πυκνότητας των φθόγγων, στοιχείο που υπογραμμίζει ότι το συγκεκριμένο μέρος αποκλίνει από την παραδοσιακή, αυστηρή μορφή του *chorale*.

Στο μ. 25 εμφανίζεται παραλλαγή του αρχικού φραστικού υλικού, με διαφοροποιημένη κατάληξη. Από το μ. 23 έως το τέλος παρατηρείται επανεμφάνιση του αρχικού υλικού σχεδόν αυτούσιου· στο σημείο αυτό επιλέγεται η παράλειψη της επανάληψης, απόφαση που συμβάλλει στη διαχείριση της σωματικής κόπωσης του αριστερού χεριού και στη διατήρηση της εκφραστικής έντασης. Καθ’ όλη τη διάρκεια του μέρους, στο δεξί χέρι δίνω έμφαση στη χρονική άνεση της εκτέλεσης και στη βαθύτερη επαφή των δακτύλων (ψίχα-νύχι) με τις χορδές, ώστε να ενισχύεται η ταλάντωση και η αίσθηση εσωτερικής κίνησης. Τέλος, αποφεύγω συχνές μετακινήσεις του δεξιού χεριού, επιδιώκοντας ηχοχρωματική ομοιογένεια μεταξύ των φωνών, ενώ δίνω έμφαση στην αρχή και την κατάληξη κάθε φράσης με ήχο κοντά στη ροζέτα, επιτυγχάνοντας ταυτόχρονα καθαρότητα και ήπια γλυκύτητα (ήχος *dolce*).

### 2.4.3 Cuna

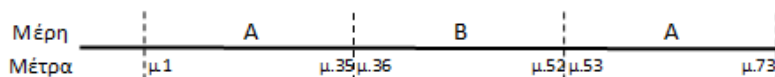
Ο όρος “Cuna” δεν αποτελεί καθιερωμένη ορολογία ή μορφολογικό τίτλο στο πλαίσιο των σουιτών, σε αντίθεση με τίτλους όπως το “Preludio”, αλλά αποτελεί επιλογή του Μομπρου με περιγραφικό χαρακτήρα. Ο συνθέτης χρησιμοποιεί αυτό τον τίτλο για να δηλώσει μια συγκεκριμένη εξωμουσική συνθήκη ή εικόνα. Όπως έχει αναφέρει ο ίδιος σε συνεντεύξεις του, η έμπνευση του συχνά προερχόταν από εικόνες, ποιήματα ή στιγμές της καθημερινότητας, τις οποίες μετέπειτα μετουσίωνε σε μουσικό χαρακτήρα. Στο μέρος “Cuna”, που σημαίνει «λίκνο/κούνια», η μουσική φαίνεται να αποσκοπεί στην απόδοση της χαρακτηριστικής, λικνιστικής της κίνησης (Μουσικό παράδειγμα 2.4.3.1). Η επιλογή αυτή συνάδει με τη γενικότερη αισθητική του συνθέτη, η οποία χαρακτηρίζεται από λιτότητα, εσωτερικότητα και αποφυγή έντονης δραματικής εξέλιξης, ενώ ο τίτλος λειτουργεί πρωτίστως ως ερμηνευτική ένδειξη και όχι ως μορφολογικός προσδιορισμός.



Μουσικό παράδειγμα 2.4.3.1: Federico Μομπρου, “Suite Compostelana para guitarra”, επιμ. Andrés Segovia (Παρίσι: Éditions Salabert, 1964), μ. 18-19

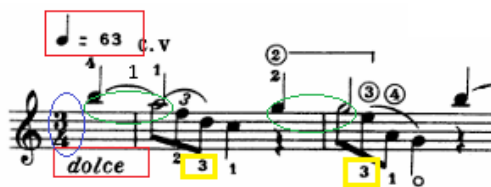
Η χρήση εικόνων ως αφετηρία για τη μουσική δημιουργία αποτελεί κοινό στοιχείο τόσο στο έργο του Μομπρου μπορεί να αποτελεί έμπνευση από την προγραμματική μουσική, όπου η εικόνα προηγείται της μουσικής και λειτουργεί ως αρχικό ερέθισμα για τη σύνθεση. Στο μέρος “Cuna”, η εικόνα της κούνιας λειτουργεί ως αφετηρία για τη διαμόρφωση του χαρακτήρα και της αίσθησης της μουσικής.

Η Cuna παρουσιάζει έναν έντονα εσωτερικό, νανουριστικό χαρακτήρα, ο οποίος διαμορφώνεται μέσα από τη συνεχή επανάληψη ενός βασικού μοτιβικού σχήματος. Το μοτίβο αυτό λειτουργεί ως ενοποιητικό στοιχείο σε ολόκληρο το μέρος, εμφανιζόμενο με μικρές παραλλαγές, χωρίς ωστόσο να χάνει την ταυτότητά του. Η μουσική εξέλιξη δεν βασίζεται σε δραματικές αντιθέσεις. Το αρχικό tempo ( $\text{♩} = 63$ , ένδειξη *dolce*) συμβάλει καθοριστικά στη δημιουργία αίσθησης ηρεμίας και αιώρησης του χρόνου, χαρακτηριστικό στοιχείο της αισθητικής του Μομπρου. Ωστόσο, στην κιθάρα ένα τόσο αργό tempo ενδέχεται να δημιουργήσει εκτελεστικές δυσκολίες, καθώς η διάρκεια των φθόγγων είναι περιορισμένη σε σύγκριση με το πιάνο, όπου η χρήση του πεντάλ επιτρέπει τη συνεχή συγχώνευση των ήχων. Η γραφή του έργου υπονοεί σαφώς μια πιανιστική σύλληψη legato, γεγονός που επιβεβαιώνεται από την απουσία παύσεων στην μπάσα περιοχή στο χειρόγραφο του συνθέτη.



Εικόνα 7: Μορφολογική δομή Cuna

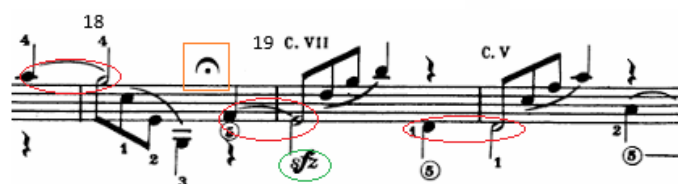
Μορφολογικά το μέρος έχει την μορφή Α – Β – Α. Σε τροπικό, επίπεδο κινείται το κομμάτι σε ένα ελάσσον τροπικό-τονικό πλαίσιο συγγενές προς τον αιολικό τρόπο,<sup>170</sup> χωρίς αυστηρή προσκόλληση σε εκκλησιαστική τροπικότητα και χωρίς λειτουργική τονική αρμονική οργάνωση, ειδικά στις πτωτικές καταλήξεις (Μουσικό παράδειγμα 2.4.3.2)



Μουσικό παράδειγμα 2.4.3.2 : Federico Μομπρου, “Suite Compostelana para guitarra”, επιμ. Andrés Segovia (Παρίσι: Éditions Salabert, 1964), μ. 1-2

Η μελωδία αποτελείται από ένα ρυθμομελωδικό μοτίβο με καθοδική κίνηση και αποδίδεται σε ύφος *cantabile*.<sup>171</sup> Αυτό το μοτίβο εμπεριέχει σταθερά τρίηχα που λειτουργούν ως νανουριστικός παλμός. Δημιουργούνται έτσι δύο διακριτικά αλλά αλληλένδετα ηχητικά επίπεδα: η μελωδική γραμμή και η “συνοδεία”, τα οποία ενισχύονται από τα legato, χαρακτηριστικό μελωδικότητας με μεγάλη βαρύτητα.

Στην πρώτη ενότητα, υπάρχουν δύο σχήματα, τα οποία μοιάζουν ως προς τη διάθεση αλλά διαφέρουν προς την κατεύθυνση (ανοδική (μ. 1-2 ) και καθοδική (μ. 18-19)). Αυτή η αλλαγή ως προς την μελωδική κατεύθυνση σηματοδοτείται με την πρώτη κορόνα του μέρους στο μ. 18.



Μουσικό παράδειγμα 2.4.3.3: Federico Μομπρου, “Suite Compostelana para guitarra”, επιμ. Andrés Segovia (Παρίσι: Éditions Salabert, 1964), μ. 18-20

Στη συνέχεια, με την άρση από το μ. 18 έχουμε στο μ. 19 το ίδιο ρυθμικό μοτίβο, μόνο που τώρα η κάτω φωνή «τραγουδάει» την μελωδία και μάλιστα ξεκινάει και με *sfz* στο μ. 19 την αρχή της νέας φράσης η οποία ολοκληρώνεται με σταδιακό *crescendo* στο μ. 35 (Μουσικό παράδειγμα 2.4.3.3):

<sup>170</sup> Αιολικός τρόπος (Aeolian mode): εκκλησιαστικός τρόπος με βάση τον φθόγγο Λα (Α), του οποίου η διαστηματική δομή αντιστοιχεί στη φυσική ελάσσονα κλίμακα. Ammer, *Dictionary of Music*, 5.

<sup>171</sup> Ο όρος *cantabile* αποτελεί ιταλική εκφραστική ένδειξη που ζητά από τον εκτελεστή τραγουδιστή, λυρική απόδοση της μουσικής φράσης, με έμφαση στη ρευστότητα της μελωδικής γραμμής και στη φυσική συνέχεια του ήχου. David Fallows, “Cantabile,” *Grove Music Online*, 20 Ιανουαρίου 2001, 2, Πρόσβαση στις 22 Νοεμβρίου 2025, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.04746>.

Μουσικό παράδειγμα 2.4.3.4: Federico Μομπρου, "Suite Compostelana para guitarra", επιμ. Andrés Segovia (Παρίσι: Éditions Salabert, 1964), μ. 26-35

Η δεύτερη ενότητα (*Più lento e molto cantabile*) λειτουργεί ως εκφραστική αντίθεση, με ενισχυμένη λυρικήτητα και εσωτερική ένταση. Η προσωρινή επιβράδυνση και η μετέπειτα επιστροφή στο αρχικό tempo ενισχύουν τη μορφική συνοχή του μέρους, χωρίς να διαταράσσουν τη νανουριστική ατμόσφαιρα. Αν παρατηρήσει κανείς μπορεί να δει ότι ο ίδιος ο συνθέτης με τα legato και την εντύπωση ερώτησης απάντησης είναι σαν να δημιουργείται και εικονικά αλλά και ακουστικά το αίσθημα μπρος-πίσω που κάνει η κούνια (Μουσικό παράδειγμα 2.4.3.5). Παρατηρείται και μια ομοιότητα της ομοφωνικής υφής του Coral, όπου υπάρχουν εσωτερικές μελωδικές κινήσεις. Σε αυτό το μέρος διαδραματίζεται μια κινητικότητα με ποικίλα γύρω από το φθόγγο σι και λα. Οι φθόγγοι αυτοί αποτελούν έναρξη για την επόμενη και τελευταία ενότητα (μ. 51-52).

Μουσικό παράδειγμα 2.4.3.5: Federico Μομπρου, "Suite Compostelana para guitarra", επιμ. Andrés Segovia (Παρίσι: Éditions Salabert, 1964), μ. 36-52

Το εκτεταμένο *ritardando* προς το τέλος οδηγεί σε σταδιακή αποφόρτιση και αίσθηση ηρεμίας, ολοκληρώνοντας το έργο με τρόπο απόλυτα σύμφωνο με τον χαρακτήρα της *Cuna*, έχοντας επανεμφάνιση της πρώτης φράσης του πρώτου μέρους με ένα νέο καταληκτικό σχήμα στο μ. 71-72 μαζί με προσθήκη αρμονικών.



Μουσικό παράδειγμα 2.4.3.6: Federico Μομπρού, "Suite Compostelana para guitarra", επιμ. Andrés Segovia (Παρίσι: Éditions Salabert, 1964), μ. 71-72

Επιλέγω να ερμηνεύσω το συγκεκριμένο μέρος ως ένα εσωστρεφές νανούρισμα, όπου βασικό ζητούμενο και πρόκληση της ερμηνείας είναι η αίσθηση της συνεχούς μελωδικής ροής και η διατήρηση ενός ήπιου και γαλήνιου χαρακτήρα. Στο συγκεκριμένο μέρος, η έκδοση του Segovia δεν παρουσιάζει σημαντικές διαφοροποιήσεις σε σχέση με το χειρόγραφο του συνθέτη. Η κύρια παρέμβασή του εντοπίζεται στο τέλος του έργου, όπου προσθέτει τη χρήση αρμονικών στις δύο τελευταίες συγχορδίες (Μουσικό παράδειγμα 2.4.3.6). Το κομμάτι ξεκινάει σε *dolce*,  $\downarrow = 63$ , στοιχεία που καθορίζουν εξαρχής το γενικό ύφος της ερμηνείας μου, ως προς την απόδοση της εκφραστικότητας του κύριου μοτίβου του έργου (μ. 1-2). Στα πρώτα μέτρα (μ. 1-8) επιλέγω να διατηρώ όσο το δυνατόν περισσότερο τη διάρκεια των φθόγγων με τη χρήση *legato*, επιδιώκοντας μια αίσθηση αντίστοιχη του πεντάλ στο πιάνο. Στο δεξί χέρι προσπαθώ το χτύπημα να συνδυάζει νύχι και δέρμα στο *a* μου, ώστε να επιτυγχάνεται ένας πιο γλυκός και ζεστός ήχος. Η συνοδεία παραμένει διακριτική, χωρίς να υπερκαλύπτει τη μελωδία, λειτουργώντας ως ενιαίο και υποστηρικτικό ηχητικό υπόβαθρο. Στο μ. 9, όπου επανεμφανίζεται το αρχικό μοτίβο, διαφοροποιώ ελάχιστα το ηχόχρωμα, ώστε να δημιουργείται η αίσθηση μιας φυσικής «αναπνοής» στη μουσική φράση.

Στο σημείο του *ritardando* (μ. 14) εφαρμόζω μια ήπια επιβράδυνση, δίνοντας έμφαση στη *legato* γραφή και στην ανάδειξη της μελωδικής γραμμής. Η πρώτη φράση ολοκληρώνεται με δυναμική *p* και κορόνα στο μ. 18. Στο μ. 19 επανεμφανίζεται το αρχικό βασικό μοτίβο, αυτή τη φορά με ένδειξη *sfz*, ενώ η μελωδία μεταφέρεται στο μπάσο, προσδίδοντας έναν πιο έντονο και εσωτερικά φορτισμένο χαρακτήρα. Στο συγκεκριμένο μέρος, δίνω έμφαση στον αντίχειρα, χτυπώντας με κυκλική κίνηση. Στο μ. 22 για 23, χρησιμοποιώ γκλισάντο από το μι-  
->σι αφού τοποθετείται στην 5<sup>η</sup> χορδή της κιθάρας και από εκεί ξεκινάω να σβήνω τον ήχο μέχρι το μ. 29. Συνεχίζοντας, από το μ. 30 κάνω ένα σταδιακό *crescendo* πριν αρχίσει το *decrescendo* στο μ. 33, δίνω έμφαση στη νότα ντο, η οποία επαναλαμβάνεται σαν άρση με διαφορετικές λύσεις. Στο μ. 36 ξεκινά μια δεύτερη ενότητα, με την ένδειξη *Più lento e molto cantabile*, η οποία λειτουργεί ενισχύοντας έτσι την λυρική του Β μέρους. Για πρώτη φορά στο έργο εμφανίζεται ομοφωνία, η οποία επαναλαμβάνεται, ενώ η μελωδία μετακινείται διαδοχικά από την ψηλή στη μεσαία και στη χαμηλή φωνή, με ποικίλες εναλλαγές. Ακόμη και η ίδια η γραφική απεικόνιση της παρτιτούρας, με τη συνεχή χρήση *legato*, παραπέμπει στην κίνηση της κούνιας, μπρος και πίσω (Μουσικό παράδειγμα 2.4.3.7). Σε αυτό το σημείο, το αριστερό χέρι χρειάζεται να πατάει κάθετα και μέχρι τελευταία στιγμή να κρατάει τις νότες για παράδειγμα στο μ. 40 σι->λα->μι (μ. 50).



Μουσικό παράδειγμα 2.4.3.7: Federico Μομπρού, "Suite Compostelana para guitarra", επιμ. Andrés Segovia (Παρίσι: Éditions Salabert, 1964), μ. 40-41

Σε αυτή την ενότητα επιλέγω μεγαλύτερη ελευθερία, τόσο στο ηχόχρωμα όσο και στον ρυθμό, μέχρι το μ. 52, όπου εμφανίζεται η κορόνα πριν την είσοδο του τελευταίου μέρους, ενώ εδώ είναι απαραίτητη μια ανάσα πριν επανέλθει το νέο μέρος· δηλαδή, στο μ. 51 κρατάω την συγχορδία μέχρι να σβήσει και παίρνοντας ανάσα. Με αυτόν τον τρόπο έχει υλοποιηθεί η κορόνα του μ. 52. Στο μ. 53, έχουμε επανεμφάνιση του αρχικού μοτίβου και του αρχικού tempo. Η μελωδία επιστρέφει στην ψηλή φωνή, εκτελείται legato, με πιο μαλακό τρόπο και έντονο **p** έτσι ώστε να συνδέσω τις δύο ενότητες ηχητικά και σταδιακά ανεβάσω το tempo ανά μέτρο. Από το μ. 66 ξεκινάει το *ritenuto*, με σταδιακή μείωση του tempo, η οποία κορυφώνεται στο *molto ritenuto* που αναγράφεται στο μ.71, το οποίο δίνει την ευκαιρία για μια σταδιακή ανάσα και αποφόρτιση στο δεξί χέρι. Στο τέλος του έργου, το ύφος ηρεμεί πλήρως και εμφανίζονται οι αρμονικοί, οι οποίοι ενισχύουν τον ατμοσφαιρικό χαρακτήρα του μέρους. Σε αυτό το σημείο επιλέγω δυναμική **pp** και όσο το δυνατόν πιο *dolce* ηχόχρωμα, ώστε να αναδειχθεί η αίσθηση ζεστασιάς και ηρεμίας με την οποία ολοκληρώνεται το έργο. Παρατηρώ, ακούγοντας τις ηχογραφήσεις από τον Segovia, Bream και τη Γκόννη, ότι η προσέγγιση μου είναι μια μείξη με στοιχεία από κάθε έναν εκτελεστή. Η ερμηνευτική μου στάση προκύπτει ως προσωπική σύνθεση αυτών των προσεγγίσεων. Συγκριτικά ο Segovia, δίνει έμφαση σε έναν πλούσιο, ενιαίο ήχο επιλέγοντας την δακτυλοθεσία που ακολουθεί η παρτιτούρα. Αντίθετα, ο Bream μέσα από τη σαφή του άρθρωση και περιορισμένο ρυθμικό εύρος, καταφέρνει να δίνει αναπνοή στο κομμάτι. Η εκτέλεση της Γκόννη, κινείται γύρω από την ηρεμία και όχι από μεγάλες αντιθέσεις στη δυναμική. Με αυτά ως γνώμονα παρατηρώ ότι είμαι πιο τολμηρή με τις αντιθέσεις των δυναμικών, αλλά δίνω και μεγάλη ελευθερία στην ρυθμικότητα του κομματιού.

#### 2.4.4 Recitativo

Το *recitativo*<sup>172</sup> είναι μουσικός όρος που περιγράφει έναν τρόπο γραφής και εκτέλεσης ο οποίος προσεγγίζει τον φυσικό ρυθμό και την εκφορά της ανθρώπινης ομιλίας. Το τέταρτο μέρος, με τον τίτλο *Recitativo*, χαρακτηρίζεται από έντονα εκφραστική και ελεύθερη μελωδική γραφή. Η μουσική θυμίζει τρόπο ομιλίας, με φράσεις που δεν ακολουθούν αυστηρό ρυθμικό πρότυπο, αλλά εξελίσσονται φυσικά, όπως ο λόγος. Όμως είναι ένα μέρος αρκετά αντιθετικό από τα προηγούμενα ως προς τη χρωματικότητα και τη χρήση διάφωνων διαστημάτων.

Παρότι το έργο είναι γραμμένο για κιθάρα, η γραφή του μέρους παραπέμπει συχνά σε φωνητική ή ορχηστρική σκέψη. Το κομμάτι ξεκινάει, με την πρώτη φράση μ. 1-7 (Μουσικό παράδειγμα 2.4.4.1), με την ένδειξη *Lento molto espressivo e cantabile*, όπου απαιτείται ήρεμη και τραγουδιστή απόδοση. Στα μέτρα αυτά έχουμε την εμφάνιση του διαστήματος 4<sup>ns</sup> αυξημένης, στοιχείο που ίσως παραπέμπει σε ένα πιο διάφωνο, και πιο τολμηρό ίσως, συντακτικό από ό,τι είδαμε έως τώρα στο έργο.<sup>173</sup>

---

<sup>172</sup> Χαρακτηρίζεται από σχετική ελευθερία στον ρυθμό και περιορισμένη μελωδική ανάπτυξη, καθώς ο κύριος στόχος του είναι η αφηγηματική ή διαλογική απόδοση του μουσικού λόγου. Αν και προέρχεται από τη φωνητική μουσική, το *recitativo* έχει χρησιμοποιηθεί και σε οργανικά έργα, όπου η μουσική μιμείται την εκφραστικότητα και την αίσθηση του προφορικού λόγου. Ammer, *Dictionary of Music*, 338.

<sup>173</sup> Βλ. για παράδειγμα την εκδοχή της «χειραφετημένης διαφωνίας» του Schoenberg, στο: René Leibowitz, *Σένπεργκ: Η μεγάλη στροφή της σύγχρονης μουσικής*, Μετάφραση Γιάννης Ζαμπετάκης, Αθήνα: Πατάκης, 2001, 65-68. Το 1945, σε άρθρο του στο περιοδικό *Musica* ο Μομπρου είχε αναφερθεί εκτενώς στον Schoenberg (βλ. Κεφ. 1).

Μουσικό παράδειγμα 2.4.4.1: Federico Μομπου, "Suite Compostelana para guitarra", επιμ. Andrés Segovia (Παρίσι: Éditions Salabert, 1964), μ. 1-11

Η ίδια φράση επανεμφανίζεται στα μ. 12-22, μεταφερόμενη από τον φθόγγο λαβ σε μιβ, δηλαδή μια τέταρτη προς τα κάτω, όπως φαίνεται στο Μουσικό παράδειγμα 2.4.4.2, όπου έχουμε ξανά την εμφάνιση του αυξημένου διαστήματος (διαφωνία που δεν λύνεται, ντο-φα#).

Μουσικό παράδειγμα 2.4.4.2: Federico Μομπου, "Suite Compostelana para guitarra", επιμ. Andrés Segovia (Παρίσι: Éditions Salabert, 1964), μ. 12-22

Στο Recitativo διακρίνεται η παρουσία ενός ισοκράτη, ο οποίος λειτουργεί όπως ένα τσέμπαλο όπως χρησιμοποιείται στη συνοδεία του οπερατικού ρετσιτατίβο στο Μπαρόκ ή και τον πρώιμο Κλασικισμό, συνοδεύοντας και στηρίζοντας τη μελωδική γραμμή της «φωνής».

Στη συνέχεια, εμφανίζεται μια νέα φράση μ. 23-34 (Μουσικό παράδειγμα 2.4.4.3), με πιο έντονο και φωτεινό χαρακτήρα, η οποία λειτουργεί σαν απάντηση στην προηγούμενη. Εδώ η διαστηματική υφή αλλάζει και έχουμε τις 4<sup>ες</sup> καθαρές (μ. 23-36). Η αλλαγή αυτή δημιουργεί την αίσθηση διαλόγου, ενώ η μικρή επιτάχυνση του τέμπο και η εμφάνιση του *sfz* υποδηλώνει μεταβολή στη διάθεση της μουσικής. Ο χαρακτήρας γίνεται πιο ζωηρός και λιγότερο εσωστρεφής.

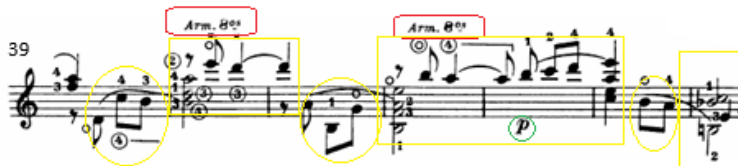
Μουσικό παράδειγμα 2.4.4.3: Federico Μομπου, "Suite Compostelana para guitarra", επιμ. Andrés Segovia (Παρίσι: Éditions Salabert, 1964), μ. 23-34

Στο μ. 35 (Μουσικό παράδειγμα 2.4.4.4), εισάγεται παύση στη μελωδία, πιθανώς με σκοπό της έμφαση στον προηγούμενο φθόγγο. Από το σημείο αυτό, από το μ. 35 έως το μ. 45, το στοιχείο της απαγγελίας και της απαντητικής συνοδείας («ισοκράτης») συνεχίζει να εμφανίζεται, αλλά σε πιο συμπυκνωμένη μορφή και σε στενότερη αλληλεπίδραση σε σχέση με τις προηγούμενες ενότητες.



Μουσικό παράδειγμα 2.4.4.4: Federico Μομπρού, "Suite Compostelana para guitarra", επιμ. Andrés Segovia (Παρίσι: Éditions Salabert, 1964), μ. 35-37

Στη συνέχεια, εμφανίζονται αρμονικοί (μ. 40 και 42), οι οποίοι πιθανόν, όπως και στο Coral, να αποτελούν προσθήκη που εξυπηρετεί τεχνικά ζητήματα. Παράλληλα, το στοιχείο αυτό εντάσσεται οργανικά στο ύφος του Μομπρού, καθώς παραπέμπει στη συχνή του τάση να μιμείται τον ηχητικό χαρακτήρα των καμπανών (Μουσικό παράδειγμα 2.4.4.5).



Μουσικό παράδειγμα 2.4.4.5: Federico Μομπρού, "Suite Compostelana para guitarra", επιμ. Andrés Segovia (Παρίσι: Éditions Salabert, 1964), μ. 39-44

Συνολικά, το *Recitativo*, παρά την έντονη χρωματικότητα, αποτελεί ένα από τα πιο εκφραστικά μέρη του έργου, στο οποίο η κιθάρα καλείται να αποδώσει μουσικό λόγο με φυσικότητα, συνέχεια και εσωτερική ένταση, χωρίς έμφαση στη δεξιοτεχνία, αλλά στη σημασία της μελωδικής αφήγησης.

Η ερμηνεία του *Recitativo* βασίζεται στην ιδέα γύρω από την έννοια του recite (απαγγελία), δηλαδή ενός μουσικού τρόπου που μιμείται την ανθρώπινη ομιλία και χαρακτηρίζεται από ελευθερία ρυθμού και έντονες εκφραστικές καμπές. Παρότι το έργο είναι γραμμένο για κιθάρα, το αντιλαμβάνομαι κυρίως μέσα από μια ποικιλόμορφη και πλούσια οργανική οπτική (ίσως: σα φωνή με συνοδεία ορχήστρας), δεδομένης της σχέσης του Μομπρού με την ορχηστρική γραφή (βλ. Κατάλογος έργων). Στο πιάνο, ένα τέτοιο αποτέλεσμα θα επιτυγχανόταν με τη διατήρηση των φθόγγων μέσω πεντάλ. Στην κιθάρα, αντίστοιχα, χρειάζεται προσεκτική επιλογή δακτυλισμών, ώστε οι νότες να διατηρούνται («σονάρουν») όσο το δυνατόν περισσότερο και να δημιουργείται αίσθηση συνέχειας, με την χρήση των legato. Η μελωδική γραμμή στην αρχή του μέρους κινείται κυρίως σε χαμηλή έκταση και μπορεί να αποδοθεί με ενιαίο ηχόχρωμα, για παράδειγμα με εκτέλεση στην τέταρτη χορδή όπως και αναγράφεται στην δακτυλοθεσία που πρόσθεσε ο Segovia. Με αυτόν τον τρόπο ενισχύεται ο τραγουδιστικός χαρακτήρας και αποφεύγονται απότομες αλλαγές στον ήχο. Διατηρείται δηλαδή η ομοιογένεια και η αίσθηση της συνέχισης του ήχου.

Στην αρχική φράση, η γραφή παραπέμπει σε μια φωνητική απαγγελία, με μακρόσυρτες νότες και έμφαση στη φραστική ροή (π.χ. μ. 1-7). Για τον λόγο αυτό επιδιώκω να διατηρώ όσο το δυνατόν περισσότερο τη διάρκεια των φθόγγων, δημιουργώντας την αίσθηση μιας συνεχούς

γραμμής, αντίστοιχης με τη φωνή, με προτίμηση στο παίξιμο *arogando* έναντι του *tirando* στο δεξί χέρι. Η μελωδία για παράδειγμα στα μ. 1-7 ξεκινάει με **mf** και αφού κάνει το άνοιγμα στο μ. 5 ξαφνικά σβήνει και έχουμε την κατάληξη στο μ. 7 με **p**. Σε αυτή τη φράση, τονίζω τις 4<sup>ες</sup> που είναι το ιδιαίτερο χαρακτηριστικό του κομματιού κάνοντας στο αριστερό χέρι έντονο *vibrato* με σταθερότητα. Οι επόμενες φράσεις λειτουργούν αντιθετικά, σαν απάντηση, με πιο έντονη άρθρωση, ξεκινώντας με **pp** στα μ. 8-10, όπου και ολοκληρώνεται η πρώτη φράση με κορόνα. Το μ. 8-9 είναι αυτούσια, για αυτόν τον λόγο το ένα εξ αυτών έχει ήχο *metallico*.<sup>174</sup> Επανερχεται στο μ. 12, με ένδειξη *A tempo*, το αρχικό μοτίβο 4<sup>η</sup> κάτω μέχρι την κατάληξη στο μ. 18. Είναι σημαντικό οι συγχορδίες στα μ. 7 και 18 να «μπαίνουν μέσα» στη νότα του προηγούμενου μέτρου, γι' αυτόν τον λόγο χρησιμοποιώ πιο *dolce* ήχο για να συνδέεται ομαλά. Έπειτα, στο μ. 19-22, με ένδειξη *Meno lento*, έχουμε την ίδια απαντητική φράση κατά ένα ημιτόνιο κάτω, όπου το αριστερό χέρι χρειάζεται σταθερότητα για να αποφευχθούν περιττοί θόρυβοι (γλιστρήματα κίνησης κλπ.). Η επιτάχυνση που σημειώνει ο Μομπρου ενισχύει αυτή τη διαφοροποίηση και προσδίδει έναν πιο ζωηρό, σχεδόν σαν να υπάρχει μια αίσθηση παιχνιδιού στη φράση. Στο μ. 23 ξεκινάει ένα νέο ρυθμικό μοτίβο με **sfz** και ακολουθεί την ίδια πορεία απαγγελίας – απάντησης, εδώ δίνω έμφαση στον αντίχειρα παίρνοντας ανάσα πριν παιχτεί το πρώτο σι. Στο μ. 24-25, έχουμε μια μεγάλη μετατόπιση του ντο με το λαβ, γι' αυτό η μετατόπιση πρέπει να γίνει συνειδητά και με τον καρπό να κλείνει προς τα δεξιά στην πορεία του λαβ. Μετά εμπλουτίζεται η μελωδία με συγχορδίες π.χ. στο μ. 30 με **f**, και σε αυτή την περίπτωση παίζω τις συγχορδίες με μορφή αρπισμού για να δώσω έμφαση αλλά και για πρακτικούς λόγους καθώς πρέπει να τονιστεί η μελωδία στην ψηλή φωνή. Στο μ. 33 και 35 έχουμε τις αρμονικές που χρειάζεται προσοχή να είναι ηχητικά δεμένες με τη μελωδία και τις συγχορδίες. Η φράση ολοκληρώνεται στο μ. 49 με κορόνα, σε αυτό το σημείο αφήνω το σολ να σβήσει και παίρνω μια ανάσα. Στο μ. 50 γίνεται επανεμφάνιση του αρχικού μοτίβου παραλλαγμένο με προσθήκη συγχορδιών στο σημείο όπου κανονικά είχαμε το απαντητικό μοτίβο, ενώ χρησιμοποιείται σε αυτό το σημείο ένας πιο εσωτερικός ήχος καθώς οι συγχορδίες δένουν πάνω στην μελωδία σαν αντήχηση. Ολοκληρώνεται το μέρος στο μ. 64 με επανάληψη της τελικής συγχορδίας με **p** και **pp** και προσθήκη κορόνας, παίρνοντας μεγάλες ανάσες και δίνοντας χώρο να σβήσουν οι συγχορδίες με μαλακό το δεξί χέρι. Σημαντικό να αναφερθεί είναι ότι στο μ. 33 στο δεύτερο τέταρτο του μέτρου η πρώτη συγχορδία είναι ίδια με τη συγχορδία από το *Prelude* στο μ. 20. Αυτό μας δείχνει ότι ο συνθέτης χρησιμοποιεί στοιχεία από τα προηγούμενα μέρη, γι' αυτό ηχητικά έχουμε μια αίσθηση κυκλικότητας από μέρος σε μέρος. Σε αυτήν την τελευταία φράση, που αρχίζει με **mf** μετά **p** και στο τέλος καταλήγει στο **pp**, κάνω σταδιακό *diminuendo* παίζοντας με το ηχόχρωμα στην ροζέτα και πάνω από την ροζέτα. Συνολικά, το *Recitativo* το αντιλαμβάνομαι ως ένα ελεύθερο, εκφραστικό μέρος, όπου κυριαρχεί η αίσθηση της απαγγελίας και του διαλόγου, και όπου η ερμηνεία οφείλει να υπηρετεί τη φραστική φυσικότητα και την λεκτική αμεσότητα, χαρακτηριστικά που ακούω και μέσα από τις ηχογραφήσεις των Segovia, Bream και Γκόννη όπου ο/η καθένας/καθεμία χρησιμοποιεί διαφορετικό tempo.

---

<sup>174</sup> Οι έντονες εναλλαγές στο ηχόχρωμα αποτελούν ένα σημαντικό χαρακτηριστικό της μουσικής του 20<sup>ου</sup> αιώνα και συναντώνται συχνά τόσο στην μουσική του Μομπρου όσο και σε πολλών άλλων συνθετών, ιδίως δε στο κλίμα του γαλλικού ιμπρεσιονισμού όπως το βίωσε ο συνθέτης στα χρόνια του στο Παρίσι. Ton de Leeuw, *Music of the Twentieth Century. A Study of its Elements and Structure* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005), 83.



Στα μ. 17-25 ακολουθεί η επανεμφάνιση της ίδιας μελωδικής ιδέας, αυτή τη φορά με διαφοροποιημένη κατάληξη, η οποία προσδίδει ποικιλία και αποτρέπει την αίσθηση μηχανικής επανάληψης. Η αλλαγή αυτή λειτουργεί ως εσωτερική παραλλαγή, διατηρώντας τη συνοχή του μουσικού λόγου, απλά διανθισμένου.

Στα μ. 26-33 εμφανίζεται μια τρίτη μελωδική ενότητα, η οποία αντλεί υλικό από τη δεύτερη μελωδία, αναπτύσσοντάς το με μεγαλύτερη κινητικότητα και ελαφρώς αυξημένη εκφραστική ένταση (μ. 22-24 και 31-33). Η ενότητα αυτή λειτουργεί μεταβατικά προετοιμάζοντας τον διανθισμό της πρώτης μελωδίας.



Μουσικό παράδειγμα 2.4.5.2: Federico Mompou, "Suite Compostelana para guitarra", επιμ. Andrés Segovia (Παρίσι: Éditions Salabert, 1964), μ. 22-24



Μουσικό παράδειγμα 2.4.5.3: Federico Mompou, "Suite Compostelana para guitarra", επιμ. Andrés Segovia (Παρίσι: Éditions Salabert, 1964), μ. 31-33

Κατά την επανεμφάνιση του κυρίου θέματος μ. 34, παρατηρείται πυκνότερη αρμονική υφή, χωρίς να αλλοιώνεται ο αρχικός χαρακτήρας (Μουσικό παράδειγμα 2.4.5.4).



Μουσικό παράδειγμα 2.4.5.4: Federico Mompou, "Suite Compostelana para guitarra", επιμ. Andrés Segovia (Παρίσι: Éditions Salabert, 1964), μ. 34-41

Στη συνέχεια έρχεται η κεντρική λυρική ενότητα η οποία αποτελεί το πιο εκφραστικό σημείο του μέρους. Η μελωδία μεταφέρεται σε υψηλότερη έκταση. Το αποκορύφωμα, αλλά και η κατάληξη της ενότητας Β, εντοπίζονται στα μ. 50-66, όπου παρατηρείται μεταβολή τόσο στο ηχοχρωματικό πλαίσιο όσο και στον ρυθμό, με χαρακτηριστική την πυκνότερη γραφή —στο μοναδικό σημείο μέσα στο κομμάτι— στην κατάληξη της ενότητας, στα μ. 63-65 (Μουσικό παράδειγμα 2.4.5.5).



Μουσικό παράδειγμα 2.4.5.5: Federico Mompou, "Suite Compostelana para guitarra", επιμ. Andrés Segovia (Παρίσι: Éditions Salabert, 1964), μ. 50-66

Στο τέλος του κομματιού παρατηρείται επαναφορά του αρχικού θέματος, με τη διάρθρωση που έχει ήδη παρουσιαστεί στο μ. 34. Η διαφοροποίηση εντοπίζεται στην καταληκτική ενότητα των μ. 81-88, όπου το έργο οδηγείται σε μια εκτενέστερη κατάληξη. Ιδιαίτερο χαρακτηριστικό αποτελεί η επανάληψη της τελικής συγχορδίας σε τρία διαδοχικά μέτρα, στοιχείο που απαντά σε όλα τα μέρη της σουίτας, αν και στα προηγούμενα εμφανίζεται συνήθως σε δύο μέτρα.



Μουσικό παράδειγμα 2.4.5.6: Federico Μομπρου, "Suite Compostelana para guitarra", επιμ. Andrés Segovia (Παρίσι: Éditions Salabert, 1964), μ. 81-88

Στο Canción, επιλέγω μια ερμηνεία με ξεκάθαρα λυρικό και τραγουδιστικό χαρακτήρα, δίνοντας έμφαση στη φυσική ροή της μελωδίας και στη σαφή διάκριση ανάμεσα στη μελωδική γραμμή και τη συνοδεία. Ο χαρακτήρας του μέρους παραπέμπει άμεσα σε τραγούδι, γεγονός που με οδηγεί σε μια προσέγγιση όπου το *cantabile* στοιχείο βρίσκεται στο επίκεντρο, χωρίς υπερβολικές δυναμικές αντιθέσεις.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει το ζήτημα του *tempo*. Στην έκδοση του Segovia σημειώνεται  $J=76$ , ωστόσο υπάρχουν ενδείξεις ότι η αρχική πρόθεση του Μομπρου ήταν σημαντικά βραδύτερη. Ο Gilardino, στην κριτική του έκδοση, υιοθετεί *tempo* γύρω στο  $J=46$ , επιλογή που μεταβάλλει ουσιαστικά τον χαρακτήρα του μέρους, προσδίδοντας του πιο μελαγχολική και εσωτερική διάθεση, αντί ενός υπερβολικά ζωηρού χαρακτήρα. Η βραδύτερη αυτή αγωγή φαίνεται να συνάδει περισσότερο με τη γενικότερη αισθητική του συνθέτη. Αυτό μου δίνει την ελευθερία να αποφασίσω ακούγοντας και τις εκτελέσεις ποιο *tempo* θα εφαρμόσω εγώ στην ερμηνεία μου. Κατά τη διάρκεια του μέρους απαιτείται ιδιαίτερη προσοχή στη φραστική συνέχεια. Σε ορισμένα σημεία είναι απαραίτητη η προσεκτική διαχείριση των αλλαγών θέσης, ώστε να διατηρείται η αδιάκοπη ροή της μελωδικής γραμμής, να αποφεύγονται απότομες ηχητικές διακοπές και να διατηρείται η αίσθηση της αδιάλειπτης *legato* άρθρωσης και φραστικής.

Από την αρχή του κομματιού (μ. 1-8), διατηρώ ένα σταθερό *tempo*, κοντά στο 60-70, αποφεύγοντας έντονο *rubato*, ώστε να μην διασπάται η απλότητα και η αίσθηση του τραγουδιστικού ύφους. Η μελωδία αντιμετωπίζεται ως ενιαία φράση, τονίζοντας το μπάσο με τον αντίχειρα να κάνει κυκλική κίνηση για να «βγαίνει» προς τα έξω, με προσεκτική διαχείριση του *legato* και ήπιο ηχόχρωμα, επιδιώκοντας έναν ζεστό ήχο. Την συνοδεία, τη δακτυλοθετώ στο δεξί χέρι άλλοτε με *m-a* και άλλοτε με *i-a*. Στα σημεία όπου εμφανίζεται *ritardando* (π.χ. μ. 7 και μ.40), εφαρμόζω ήπια επιβράδυνση, περισσότερο ως αναπνοή της φράσης παρά ως έντονη ρυθμική μεταβολή. Η δυναμική μειώνεται σταδιακά (*decrescendo*), ώστε οι καταλήξεις να ακούγονται φυσικές και τραγουδιστές, χωρίς δραματική ένταση.

Γενικά σε όλο το κομμάτι η μελωδία από τον μπάσο πάει στη μεσαία φωνή και έπειτα στο μπάσο και μερικές φορές και στην άνω φωνή. Η επιλογή χορδής (4<sup>ης</sup>) και θέσης για την απόδοση της μελωδίας επηρεάζει σημαντικά τόσο το ηχόχρωμα όσο και τη ροή του *legato*. Σε ορισμένα σημεία, η αποφυγή της τέταρτης χορδής διευκολύνει τη διατήρηση ενιαίου ηχητικού χαρακτήρα και την καθαρότερη ανάδειξη της μελωδίας. Σε αυτά τα σημεία τονίζω την μελωδία για να υπάρχει συνοχή και όταν πάει στην πάνω φωνή το δάχτυλο δεξιού χεριού «a» το χρησιμοποιώ πιο πάνω από την ροζέτα και πιο πλάγια για πιο γλυκό ήχο. Προς το

τέλος του κομματιού, με την ένδειξη  *poco rit.*, επιλέγω σταδιακή χαλάρωση του tempo και ήπια πτώση της δυναμικής, οδηγώντας σε μια ήρεμη και ισορροπημένη κατάληξη. Στην καταληκτική φράση, πριν την επαναφορά του πρώτου μέρους, στα μ. 42-67, η μελωδία μεταφέρεται από τη μεσαία, πάνω και κάτω φωνή βάζοντας και συγχορδίες σαν συνοδεία.

Στη μεσαία ενότητα του έργου, όπου η υφή γίνεται ελαφρώς πιο πυκνή και η γραφή πιο αρμονική (μ. 50-67), δίνω προσοχή στην ισορροπία των φωνών. Εκεί φροντίζω ώστε οι συγχορδίες να έχουν συνοχή και καθαρότητα, αλλά η μελωδία να παραμένει ευδιάκριτη. Το ηχόχρωμα γίνεται ελαφρώς πιο γεμάτο, χωρίς να χάνεται ο ήπιος χαρακτήρας του μέρους. Ιδιαίτερη δυσκολία υπάρχει στα μ. 59-67, όπου χρειάζεται στο αριστερό χέρι σταθερότητα στην εφαρμογή του μπαρέ (*barré*) γιατί ταυτόχρονα υπάρχει κίνηση στα υπόλοιπα δάχτυλα. Γι' αυτό χρειάζεται προσοχή και στο δεξί χέρι, με έμφαση στην καθαρότητα στο μπάσο όπου βρίσκεται η μελωδική γραμμή. Στο μ. 63-65 κάνω ένα *accelerando* προς το μ. 66. Αυτό το σημείο τεχνικά είναι αρκετά απαιτητικό και χρειάζονται γρήγορες αλλαγές από το αριστερό χέρι από μια θέση σε μπαρέ και πίσω ξανά, σε πολύ γρήγορο tempo.

Τέλος, έχουμε τα μ. 68-89 που επανέρχεται το αρχικό μοτίβο σε σύνθετη μορφή, έχοντας διαφορετική κατάληξη μ. 84-87 όπου κάνω *ritenuto* και *rubato* μέχρι το μ. 87-89 που έχουμε επανάληψη τρία μέτρα την ίδια συγχορδία. Πλέον, εδώ παίρνω τον χρόνο μου αλλάζοντας κάθε φορά το ηχόχρωμα, στο δεξί χέρι, μέχρι να φτάσει στο επιθυμητό **ppp**.

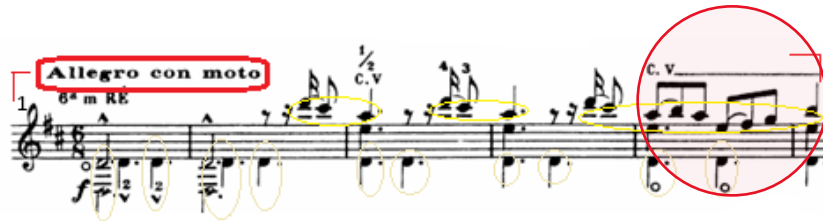
#### 2.4.6 Muñeira

Το έκτο και τελευταίο μέρος της *Suite Compostelana*, με τίτλο *Muñeira*, αντλεί την έμπνευσή του από τον ομώνυμο παραδοσιακό χορό τη Γαλικίας και συνδέεται συμβολικά με τον τόπο του Santiago de Compostela. Η *muñeira* αποτελεί έναν από τους πιο χαρακτηριστικούς παραδοσιακούς χορούς της περιοχής και διακρίνεται για τον ζωντανό, πανηγυρικό χαρακτήρα της.<sup>176</sup> Ο χαρακτήρας του μέρους είναι έντονα εξωστρεφής, ρυθμικός και κινητικός σε σαφή αντίθεση με την εσωστρέφεια των προηγούμενων μερών, λειτουργώντας ως καταληκτικό στοιχείο ολόκληρης της σουίτας.

Ο ρυθμός αποτελεί το κυρίαρχο δομικό στοιχείο του μέρους. Από τα πρώτα μέτρα παρατηρείται σταθερός παλμός και επαναλαμβανόμενο ρυθμικό σχήμα στη συνοδεία, το οποίο παραπέμπει άμεσα στον χορευτικό χαρακτήρα της παραδοσιακής *muñeira*. Η συνοδεία λειτουργεί σχεδόν αδιάκοπα, ενισχύοντας την αίσθηση κίνησης και προωθώντας τη μουσική ροή (Μουσικό παράδειγμα 2.4.6.1).

---

<sup>176</sup> Η *muñeira* ανήκει στις μουσικές και χορευτικές παραδόσεις της Νότιας Ευρώπης, οι οποίες μεταδίδονται κυρίως προφορικά και συνδέονται άμεσα με τη ζωή και τις κοινωνικές εκδηλώσεις των τοπικών κοινοτήτων. Πρόκειται για χαρακτηριστικό παράδειγμα γαλικιανής παράδοσης, όπου η μουσική και ο χορός λειτουργούν μαζί και έχουν συλλογικό χαρακτήρα, εκφράζοντας την πολιτισμική ταυτότητα της περιοχής. James Porter, "Europe, Traditional Music of," *Grove Music Online*, 20 Ιανουαρίου 2001, Πρόσβαση στις 28 Νοεμβρίου 2025, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40684>.



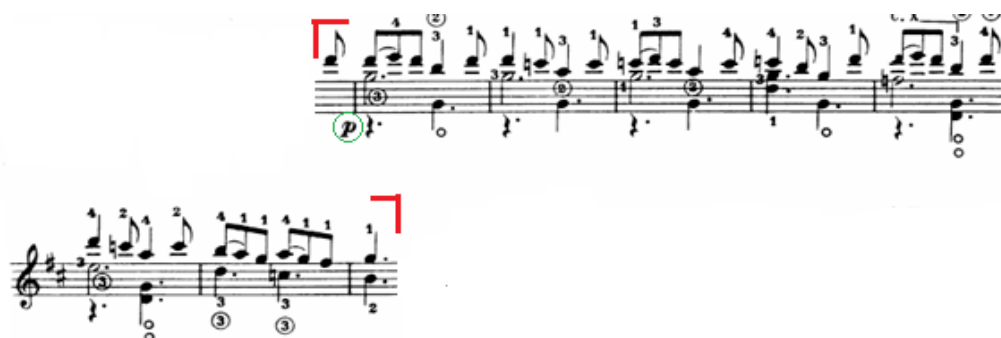
Μουσικό παράδειγμα 2.4.6.1: Federico Mompou, "Suite Compostelana para guitarra", επιμ. Andrés Segovia (Παρίσι: Éditions Salabert, 1964), μ. 1-6

Το φθογγικό υλικό οργανώνεται πάνω στον Μιζολύδιο τρόπο του Ρε, επιλογή που ενισχύει τον παραδοσιακό λαϊκό χαρακτήρα του έργου. Η απουσία της οξυμένης έβδομης βαθμίδας, χαρακτηριστική του μιζολύδιου τρόπου, προσδίδει μια αίσθηση ανοιχτής τροπικότητας και απομακρύνει το υλικό από τη λειτουργική τονικότητα, στοιχείο που συνδέεται άμεσα με τη χορευτική προέλευση της *muñeira*. Η αγωγική ένδειξη *Allegro con moto* και το μέτρο 6/8, λειτουργούν καθοριστικά στη διαμόρφωση μιας έντονα κινητικής και ρυθμικά ενεργής μουσικής επιφάνειας, η οποία διατηρείται σχεδόν σε ολόκληρο το μέρος. Η υφή είναι κατά κύριο λόγο πολυφωνική, με συνεχή εναλλαγή ρόλων ανάμεσα στις φωνές. Η μελωδία δεν παραμένει σταθερά στην ίδια φωνή, αλλά μετακινείται συστηματικά, δημιουργώντας ένας διαρκές παιχνίδι μεταξύ προβολής στη μουσική επιφάνεια και συνοδευτικής λειτουργίας στο υπόβαθρο. Το στοιχείο αυτό συμβάλλει στη ζωντάνια της γραφής και ενισχύει τον χορευτικό χαρακτήρα του μέρους.

Στα μ. 1-17 (Θέμα Α) παρουσιάζεται το βασικό θεματικό υλικό του έργου. Το θέμα αυτό θεμελιώνει τόσο τον τροπικό χαρακτήρα όσο και τον ρυθμικό παλμό της σύνθεσης (Μουσικό παράδειγμα 2.4.6.1). Η μελωδική του δομή βασίζεται σε σύντομα ρυθμικά μοτίβα. Η πολυφωνική ανάπτυξη δημιουργεί ένα σαφές πλαίσιο αναφοράς για τις επόμενες ενότητες. Στα μ. 18-34 (Θέμα Β) το θεματικό υλικό παρουσιάζεται σε νέα μορφή (Μουσικό παράδειγμα 2.4.6.2), διατηρώντας τη ρυθμική ταυτότητα του μέρους. Η ενότητα αυτή δεν λειτουργεί απλώς ως αντίθεση προς το Θέμα Α, αλλά ως φυσική εξέλιξη του, εμπλουτίζοντας τη μορφή με αυξημένη κινητικότητα. Το ρε στο μπάσο διατηρείται και για παράδειγμα η φράση μ. 18-26 έχει την ίδια χαρακτηριστική ρυθμική βηματική φράση.

Μουσικό παράδειγμα 2.4.6.2: Federico Mompou, "Suite Compostelana para guitarra", επιμ. Andrés Segovia (Παρίσι: Éditions Salabert, 1964), μ. 18-26

Οι φθόγγοι λα – φα# – ρε υπερσχύουν. Ακολουθεί το Θέμα Γ στα μ. 34-42, το οποίο λειτουργεί μεταβατικά, συμπυκνώνοντας μελωδικά και ρυθμικά στοιχεία που έχουν ήδη παρουσιαστεί (Μουσικό παράδειγμα 2.4.6.3). Η σύντομη αυτή ενότητα συμβάλλει στη μορφολογική συνοχή και προετοιμάζει τη μετάβαση προς το επόμενο τμήμα.



Μουσικό παράδειγμα 2.4.6.3: Federico Μομπρου, "Suite Compostelana para guitarra", επιμ. Andrés Segovia (Παρίσι: Éditions Salabert, 1964), μ. 34-42

Στα μ. 42-58 (Θέμα Δ) παρατηρείται αυξημένη ενέργεια και ένταση, με εντονότερη πολυφωνική δραστηριότητα, στοιχείο που ενισχύει τη δυναμική εξέλιξη του μέρους. Το θεματικό αυτό υλικό παρουσιάζει εσωτερικές διαφοροποιήσεις ως προς την υφή και την κατανομή των φωνών. Στη πρώτη του εμφάνιση (Μουσικό παράδειγμα 2.4.6.4), η μελωδική γραμμή αναπτύσσεται στην ψηλή φωνή, υποστηριζόμενη από συγχορδίες. Στη συνέχεια (Μουσικό παράδειγμα 2.4.6.5), η υφή μετασχηματίζεται σε καθαρά συγχορδιακή, με τη μελωδία να μεταφέρεται στη μεσαία φωνή. Η διαδικασία αυτή οδηγεί σε Τρίτη μορφολογική εκδοχή, η οποία παρουσιάζει συγγένεια με το Θέμα Γ (Μουσικό παράδειγμα 2.4.6.6) απλά παραλλαγμένο και εξελίσσεται έως την καταληκτική πτώση.



Μουσικό παράδειγμα 2.4.6.4: Federico Μομπρου, "Suite Compostelana para guitarra", επιμ. Andrés Segovia (Παρίσι: Éditions Salabert, 1964), μ. 42-44



Μουσικό παράδειγμα 2.4.6.5: Federico Μομπρου, "Suite Compostelana para guitarra", επιμ. Andrés Segovia (Παρίσι: Éditions Salabert, 1964), μ. 47-48



Μουσικό παράδειγμα 2.4.6.6: Federico Μομπρου, "Suite Compostelana para guitarra", επιμ. Andrés Segovia (Παρίσι: Éditions Salabert, 1964), μ. 50-53

Η επανεμφάνιση του Θέματος Γ στα μ. 58-66 λειτουργεί ως στοιχείο εξισορρόπησης, επαναφέροντας γνώριμο υλικό και συμβάλλοντας στη συνοχή της μακροδομής, με *roco rit.* να κλείνει τη φράση. Έπειτα, στα μ. 66-77 (Θέμα Α'), το αρχικό ρυθμικό θεματικό υλικό επανέρχεται, επιβεβαιώνοντας τον κεντρικό του ρόλο στη μορφή του μέρους.



Μουσικό παράδειγμα 2.4.6.7: Federico Μομπρου, "Suite Compostelana para guitarra", επιμ. Andrés Segovia (Παρίσι: Éditions Salabert, 1964), μ. 66-68

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η εκτενής γέφυρα (μ. 48-99), η οποία λειτουργεί ως συνδετικός άξονας μεταξύ των θεματικών ενοτήτων. Η γέφυρα αυτή δεν περιορίζεται σε απλή μεταβατική λειτουργία, αλλά ενσωματώνει και αναπτύσσει στοιχεία των προηγούμενων θεμάτων, ενισχύοντας τη συνολική αίσθηση συνέχειας και προετοιμάζοντας την επανέκθεση. Το φθογγικό υλικό είναι αρκετά πιο απλό σε σχέση με όλο το υπόλοιπο κείμενο. Συγκεκριμένα είναι αλλαγή ανάμεσα σε τέταρτο – δέκατο-έκτο, ανά ημιτόνιο, σε χρωματικού ύφους ακολουθίες (Μουσικό παράδειγμα 2.4.6.8).



Μουσικό παράδειγμα 2.4.6.8: Federico Μομπρού, "Suite Compostelana para guitarra", επιμ. Andrés Segovia (Παρίσι: Éditions Salabert, 1964), μ. 86-88

Στα μ. 99-123 επανεμφανίζεται το Θέμα Α, αυτή τη φορά με σαφή επανεκθετικό χαρακτήρα, ενώ στα μ. 123-135 (Θέμα Β) ακολουθεί νέα παρουσίαση του δευτερεύοντος θεματικού υλικού, διανθισμένο συγχορδικά, ολοκληρώνοντας τον βασικό θεματικό κύκλο του μέρους. Η cadenza στα μ. 135-137 λειτουργεί ως σημείο συμπύκνωσης και προσωρινής αναστολής της ρυθμικής ροής, πριν από την παράταση της πτώσης με *Lento* ένδειξη, στα μ. 137-140, η οποία ενισχύει την αίσθηση αναμονής και κορύφωσης.

Το μέρος ολοκληρώνεται με τη coda (μ. 141-147), όπου επιβεβαιώνεται ο τροπικός και χορευτικός χαρακτήρας της σύνθεσης (Μουσικό παράδειγμα 2.4.6.9). Η καταληκτική αυτή ενότητα συγκεντρώνει την ενέργεια που έχει αναπτυχθεί στο σύνολο του μέρους και οδηγεί σε ένα σαφές και πειστικό κλείσιμο, διατηρώντας έως το τέλος τη ζωτικότητα και τον λαϊκό χαρακτήρα της *Muñeira*. Αυτό το πετυχαίνει με την κλιμάκωση του φθόγγου λα προς την καθοδική πτώση στη Ρε μείζονα και τα τελικά *rasgueados*.



Μουσικό παράδειγμα 2.4.6.9: Federico Μομπρού, "Suite Compostelana para guitarra", επιμ. Andrés Segovia (Παρίσι: Éditions Salabert, 1964), μ. 141-147

Στο συγκεκριμένο μέρος έχουμε το αποκορύφωμα του έργου με διαφορετική αίσθηση από όλα τα μέρη και επιλογή του πιο γρήγορου tempo. Επιλέγω μια ερμηνεία με έντονα ρυθμικό και εξωστρεφή χαρακτήρα, εμπνευσμένη από τον χορευτικό και λαϊκό πυρήνα του είδους. Από την αρχή του μέρους (*Allegro con moto*) επιδιώκω σαφή άρθρωση και σταθερή ρυθμική αγωγή, ώστε να αναδεικνύεται καθαρά το μοτίβο που παραπέμπει στον παραδοσιακό γαλικιανό χορό. Η αίσθηση του πρώτου χρόνου τονίζεται διακριτικά, χωρίς υπερβολική βαριά άρθρωση, ώστε να διατηρείται η κινητικότητα και η ελαφρότητα του χαρακτήρα. Δίνεται μια αίσθηση *staccato* σε όλο το κομμάτι για να υπάρχει η αίσθηση της κίνησης.

Ξεκινάω στο μ. 1-2 δίνοντας έμφαση στον αντίχειρα για δυνατό και γεμάτο ήχο. Στα αρχικά μέτρα (μ. 1-10) δίνω έμφαση στη σαφή διάκριση μελωδίας και συνοδείας. Η μελωδική γραμμή παραμένει καθαρή και «τραγουδιστή», ενώ η συνοδεία λειτουργεί κυρίως ρυθμικά, χωρίς να καλύπτει την κύρια φωνή. Προσπαθώ να αποφύγω υπερβολικό *legato*, επιλέγοντας πιο αρθρωμένη αφή, ώστε να ενισχύεται ο χορευτικός χαρακτήρας. Πριν από την είσοδο

κάθε νέου θέματος, επιλέγω συνειδητά να δημιουργώ μια σύντομη «ανάσα», προκειμένου να προετοιμάσω την ακουστική μετάβαση. Η επιλογή αυτή κρίνεται απαραίτητη, καθώς η γραφή είναι ιδιαίτερα πυκνή, και η απουσία σαφούς άρθρωσης μπορεί να οδηγήσει σε ηχητική σύγχυση.

Στην επόμενη ενότητα (μ. 18-34), όπου παρατηρείται μεγαλύτερη ένταση και πυκνότερη γραφή, αυξάνω σταδιακά τη δυναμική μαζί με το δεξί χέρι να πηγαίνει από τον καβαλάρη προς τη ροζέτα, επιτρέποντας στο υλικό να κορυφωθεί φυσικά και να καταλήξει σε *p* στην εισαγωγή της επόμενης ενότητας. Στα σημεία με αυξημένη κινητικότητα, φροντίζω να διατηρώ σταθερό tempo, αποφεύγοντας επιταχύνσεις που θα αλλοίωναν τον χαρακτήρα του χορού. Το καταληκτικό αυτό μέρος είναι υψηλής τεχνικής δυσκολίας, καθώς η πυκνή γραφή και η ανάδειξη της μελωδικής γραμμής μέσα σε συγχορδιακό πλαίσιο είναι δύσκολο να αποδοθεί με επάρκεια και καθαρότητα.

Από το μ. 44 και έπειτα, με την εμφάνιση πιο έντονων αρμονικών και ρυθμικών στοιχείων, η ερμηνεία αποκτά περισσότερο λαμπρό (*brillante*) χαρακτήρα. Στα σημεία με *roco rit.* επιβραδύνω ελαφρά, περισσότερο ως αναπνοή της φράσης και λιγότερο ως έντονη ρυθμική μεταβολή με πιο γλυκό ήχο στο δεξί χέρι καθώς κλείνει η φράση. Το *f* στοιχείο κυριαρχεί στο κομμάτι. Στην επανεμφάνιση του αρχικού υλικού μ. 99, διατηρώ τον αρχικό ζωηρό χαρακτήρα με στόχο την αίσθηση συνέχειας και σταδιακής πορείας προς την τελική κορύφωση.

Στο τελικό τμήμα (μ. 138-147), με την ένδειξη *Lento* και τη χρήση *rasgueado* στο τελευταίο μέτρο, ενισχύω τον πανηγυρικό χαρακτήρα της κατάληξης. Το *rasgueado* λειτουργεί ως ηχητική αναφορά σε ένα σχεδόν «ορχηστρικό» tutti, θυμίζοντας τον ήχο της γαλικιανής γκάιντας και των κρουστών. Με αυτόν τον τρόπο το κομμάτι κλείνει με αίσθηση ολοκλήρωσης και διονυσιακής έντασης.

Ανάμεσα στις εκτελέσεις των Bream, Segovia και Γκόνη, παρατηρείται έντονη διαφοροποίηση στην προσέγγιση. Ο Segovia έχει πιο σκληρό ήχο, γεγονός που σημαίνει ότι χρησιμοποιεί την περιοχή από τη ροζέτα προς καβαλάρη, για πιο μεταλλικό ήχο και με αυξημένο tempo. Η προσέγγιση του Bream δεν έχει πολλές διαφοροποιήσεις ηχοχρωματικά, ωστόσο έχει μεγαλύτερη ομοιογένεια στις εντάσεις. Αντίθετα η Γκόνη, εξερευνά και την περιοχή πάνω από τη ροζέτα και ταυτόχρονα το tempo της είναι πιο αργό, χωρίς όμως να αλλοιώνει τον χαρακτήρα του κομματιού, στοιχείο που βοηθάει στην καλύτερη ανάδειξη του ρυθμικού υλικού.

## Συμπεράσματα - Επίλογος

Η παρούσα εργασία επιδίωξε να προσεγγίσει τη *Suite Compostelana* (1962) για κιθάρα του Federico Μομπρου μέσα από έναν συνδυασμό ιστορικής, αναλυτικής και ερμηνευτικής οπτικής. Στόχος δεν ήταν μόνο η θεωρητική κατανόηση του έργου, αλλά κυρίως η σύνδεση της μουσικής ανάλυσης με την εκτελεστική πράξη και την προσωπική ερμηνευτική εμπειρία του κιθαριστή. Η μελέτη του ιστορικού και πολιτισμικού πλαισίου ανέδειξε τον καθοριστικό ρόλο που διαδραμάτισαν τόσο η καταλανική καταγωγή του Μομπρου όσο και το πνευματικό περιβάλλον της Santiago de Compostela στη διαμόρφωση του χαρακτήρα της σουίτας. Η σχέση του συνθέτη με τη θρησκευτικότητα, τη σιωπή και την εσωτερικότητα αντανακλάται άμεσα στη μουσική γλώσσα του έργου, η οποία αποφεύγει τη δεξιοτεχνική επίδειξη και εστιάζει στην ποιότητα του ηχητικού αποτελέσματος.

Στο πλαίσιο αυτό, η αναλυτική προσέγγιση του έργου συνέβαλε στην κατανόηση της εσωτερικής δομής και του τρόπου με τον οποίο το περιορισμένο μουσικό υλικό οργανώνεται και εξελίσσεται. Η εξέταση των επιμέρους μερών της σουίτας ανέδειξε ότι η μουσική δομή βασίζεται σε σύντομα μοτιβικά στοιχεία, τα οποία δεν αναπτύσσονται εκτενώς, αλλά επανεμφανίζονται με μικρές μεταβολές ηχοχρώματος, άρθρωσης και δυναμικής. Τα στοιχεία λειτούργησαν ως οδηγός για τη διαμόρφωση ερμηνευτικών επιλογών, δίνοντας έμφαση στον έλεγχο του ήχου, τη ροή του χρόνου και τη σαφήνεια της μουσικής έκφρασης. Μέσα από αυτή τη διαδικασία, κατέστη σαφές ότι το έργο απαιτεί από τον εκτελεστή υψηλό βαθμό συγκέντρωσης, ευαισθησίας και συνειδητής διαχείρισης των λεπτομερειών, στοιχεία που καθορίζουν ουσιαστικά την τελική ερμηνεία. Ιδιαίτερη έμφαση δόθηκε στη σύνδεση της μουσικής ανάλυσης με την ερμηνευτική πράξη. Η σύγκριση διαφορετικών ερμηνευτικών προσεγγίσεων ανέδειξε τον βαθμό ελευθερίας που προσφέρει το έργο, αλλά και την ανάγκη του εκτελεστή να λαμβάνει αποφάσεις βασισμένες στη δομή, το ύφος και το πνευματικό περιεχόμενο της μουσικής.

Συμπερασματικά η *Suite Compostelana* αποτελεί ένα έργο με ιδιαίτερη σημασία για το ρεπερτόριο της κλασικής κιθάρας. Η παρούσα εργασία ανέδειξε ότι η ουσιαστική προσέγγιση του έργου προκύπτει από τη σύνθεση ιστορικής γνώσης, αναλυτικής κατανόησης και προσωπικής ερμηνευτικής εμπλοκής. Μέσα από αυτή τη διαδικασία, το έργο του Μομπρου αποκαλύπτεται ως ένα πεδίο εσωτερικού διαλόγου μεταξύ συνθέτη, εκτελεστή και ακροατή, στο οποίο η εσωτερικότητα και η απλότητα αποκτούν κεντρικό εκφραστικό ρόλο.

## BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

### BIBΛΙΑ

Φούλιας, Ιωάννης. *Στοιχεία μουσικής ανάλυσης*. Αθήνα: Κάλλιπος, 2022.  
<https://repository.kallipos.gr/handle/11419/8564>

Ammer, Christine. *Dictionary of Music*. 4η έκδ. New York: Facts On File, 2004.

Janés, Clara. *Federico Mompou: Vida, textos y documentos*. Madrid: Fundación Banco Exterior, 1987.

LaRue, Jan. *Guidelines for Style Analysis*. 2η έκδ. Sterling Heights, MI: Harmonie Park Press, 2011.

Leibowitz, René. *Σένπεργκ: Η μεγάλη στροφή της σύγχρονης μουσικής*. Μετάφραση Γιάννης Ζαμπετάκης. Αθήνα: Πατάκης, 2001.

Leeuw, Ton de. *Music of the Twentieth Century. A Study of its Elements and Structure*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005.

Rink, John. *The Practice of Performance*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

### ΑΡΘΡΑ

Βαρουχάκη, Τίνα. "Δημήτρης Μαύρος – Συνέντευξη", διαδικτυακό περιοδικό *Tar* (2019). Πρόσβαση στις 9 Ιουλίου 2025. [https://www.tar.gr/dimitris\\_mayros\\_synenteyxi\\_stin\\_tina\\_baroyxaki-article-5923.html](https://www.tar.gr/dimitris_mayros_synenteyxi_stin_tina_baroyxaki-article-5923.html).

Βαρουχάκη, Τίνα. "Δημήτρης Φάμπας: Διάλεξη Μνήμης από τον Θωμά Ταμβάκο", 2015, διαδικτυακό περιοδικό *Tar*, Πρόσβαση στις 9 Ιουλίου 2025, [https://www.tar.gr/dimitris\\_fampas\\_dialexi\\_mnimis\\_apo\\_ton\\_thwma\\_tambako\\_tis\\_tinas\\_baroyxaki-article-4864.html](https://www.tar.gr/dimitris_fampas_dialexi_mnimis_apo_ton_thwma_tambako_tis_tinas_baroyxaki-article-4864.html)

Γρηγορέας, Κώστας. "1983: Μια συζήτηση με τον Julian Bream για το έντυπο *TaR*", 1983, διαδικτυακό περιοδικό *Tar*, Πρόσβαση στις 9 Ιουλίου 2025, [https://www.tar.gr/1983\\_mia\\_syzitisi\\_me\\_ton\\_julian\\_bream\\_gia\\_to\\_entypo\\_tote\\_tar\\_toy\\_kwsta-article-6014.html](https://www.tar.gr/1983_mia_syzitisi_me_ton_julian_bream_gia_to_entypo_tote_tar_toy_kwsta-article-6014.html)

Bendell, Christine Jean. "The Miniatures of Mompou." *Piano Quarterly* 156 (Winter 1991–1992): 32–46.

Boyden, David D., revised by Robin Stowell. "Glissando." *Grove Music Online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.11282>

Colazzo, Salvatore και Roberta Geusa. "Federico Mompou: El sonido como resonancia armónica." *Revista de Musicología* 21, αρ. 2 (Δεκέμβριος 1998): 627–631. <https://doi.org/10.2307/20797539>

Delgado, Sonia Gonzalo. "Programming Early Portuguese Repertoires Beyond the Pyrenees: The Pioneering Contribution of Macario Santiago Kastner." *Revista Portuguesa de*

*Musicologia*, νέα σειρά 4, no. 1 (2017): 141–166. <https://rpm-ns.pt/index.php/rpm/article/viewFile/316/527>

Foley, Gretchen C. "Analysis for Performance: Teaching a Method for Practical Application." *College Music Symposium* 46 (2006): 18–21.

Garrett, Charles Hiroshi. "Review of *Frederic Mompou: A Bio-Bibliography*, by Wilfrid Mellers." *Notes* 55, no. 1 (1998): 127–129. <https://go.gale.com/ps/i.do?id=GALE%7CA20615078&sid=googleScholar&v=2.1&it=r&linkaccess=abs&issn=01963570&p=AONE&sw=w&userGroupName=anon%7Ec207c6ee&aty=open-web-entry>

Ghiglia, Oscar. "About the Concert-Tribute to Andrés Segovia ", διαδικτυακό περιοδικό *Tar* (2017), Πρόσβαση στις 9 Ιουλίου 2025. [https://www.tar.gr/synaylia\\_gia\\_ta\\_30\\_xronia\\_apo\\_ton\\_thanato\\_toy\\_andr\\_eacute\\_segovia-article-5435.html](https://www.tar.gr/synaylia_gia_ta_30_xronia_apo_ton_thanato_toy_andr_eacute_segovia-article-5435.html)

Henning, Edward Burck. "A Painting by Joan Miró." *Bulletin of the Cleveland Museum of Art* 66, no. 6 (Σεπτέμβριος 1979): 235–240. <https://www.jstor.org/stable/25159634>

Leymarie, Isabelle. "The Hidden Voice of Federico Mompou." *UNESCO Courier* 49, no. 11 (1996): 47–48. <https://www.proquest.com/docview/207572177?accountid=8359&sourcetype=Magazines>

Matthay, Tobias. "Musical Interpretation: Its Laws and Principles, and Their Application in Teaching and Performing." 3η έκδ. *The Boston Music Company*, 1913.

Mendl, R. W. S. "Beethoven as a Writer of Programme Music." *The Musical Quarterly* 14, no. 2 (Απρίλιος 1928): 172–177. <https://www.jstor.org/stable/738360>

Nolan, Catherine. "Reflections on the Relationship of Analysis and Performance." *College Music Symposium* 33/34 (1993/1994): 112–114.

Simeone, Nigel. "Messiaen, Boulanger, and José Bruyr: Offrandes Oubliées 2." *The Musical Times* 142, no. 1874 (Άνοιξη 2001): 20. <https://www.jstor.org/stable/1004677>

Wade, Graham. "The Duo Evangelos & Liza Have Been Making Beautiful Music Together for More Than 50 Years", 2018, διαδικτυακό περιοδικό *Tar* (Μάιος 2018) Πρόσβαση στις 9 Ιουλίου 2025, [https://www.tar.gr/the\\_duo\\_evangelos\\_liza\\_have\\_been\\_making\\_beautiful\\_music\\_together\\_for-article-5638.html](https://www.tar.gr/the_duo_evangelos_liza_have_been_making_beautiful_music_together_for-article-5638.html)

## ΑΚΑΔΗΜΑΪΚΕΣ ΕΡΓΑΣΙΕΣ

Bendell, Christine. "Federico Mompou: An Analytical and Stylistic Study of the *Canciones y Danzas* for Piano." DMA diss., University of Northern Colorado, 1983. <https://www.proquest.com/openview/ac3dd5ae8a7b041ba7e995156b113ecb/1?cbl=18750&diss=y&pq-origsite=gscholar>

Daub, Eric MacDonald. "The *Musica Callada* of Federico Mompou." DMA diss., University of Texas at Austin, 1997. <https://www.proquest.com/openview/3665c788c4fbf57438495c4a301ddf22/1?cbl=18750&diss=y&pq-origsite=gscholar>

Fugazza, Lorenzo. "The Impressionistic Guitar: Is There a Mutual Influence between the Spanish Guitar and the Impressionist Masters?" Master's thesis, Royal College of Music in Stockholm, 2017. <http://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:1112615/FULLTEXT01.pdf>

Kent, Adam. "The Use of Catalan Folk Materials in the Works of Federico Mompou and Joaquín Nin-Culmell." DMA diss., The Juilliard School of Music, 1999. <http://www.adamkentmusic.com/download/Adam-Kent-Dissertation.pdf>

Kruckeberg, Lynell Joy. "Federico Mompou: A Style Analysis of Thirty-Five Songs." PhD diss., University of Iowa, 2012. <https://iro.uiowa.edu/esploro/outputs/doctoral/Federico-Mompou-a-style-analysis-of/9983776767402771>

Li, Shuning. "Cançons i danses by Federico Mompou." DMA diss., University of Kansas, 2023. <https://www.proquest.com/dissertations-theses/strong-em-cançons-i-danses-federico-mompou/docview/2838894190/se-2?accountid=8359>

Pla i Garrigós, Adolf. "Frederic Mompou: Música i pensament. La fluïdesa de l'ésser i la creativitat musical (1893–1987)." Tesi doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, 2015.

Ruiz de Gauna, Moisés. "Federico Mompou and the Piano: A Performer's Guide." DMA diss., University of Cincinnati, 2009. <https://www.proquest.com/openview/7d0be0c9fbd138ef3789ae7ffc8ec9f2/1.pdf?cbl=18750&pq-origsite=gscholar>

Sánchez-Manjavacas Cruz, María de las Mercedes. "La 'Suite Compostelana' de Federico Mompou: Un Acercamiento a su Estética." BA Thesis, Conservatori Superior de Música de les Illes Balears, 2021. <https://dspace.uib.es/xmlui/handle/11201/159010>

Xu, Keying. "Spanish Nationalism and Catalanism in Music: An Analysis of Songs by Granados, Vives, Mompou, and Toldrà." DMA diss., University of Alabama, 2023. <https://ir-api.ua.edu/api/core/bitstreams/220860ed-0ee7-4e90-af1f-e832f88ccdf9/content>

## ΙΣΤΟΣΕΛΙΔΕΣ

Fundació Frederic Mompou. "The Foundation". Πρόσβαση στις 15 Ιουνίου 2025. <https://fundaciomompou.cat/en/the-foundation/>

Kazu Suwa. "Federico Mompou: Cançó i Dansa No. 10 for Guitar". *Classical Guitarist*. Πρόσβαση στις 15 Ιουνίου 2025. <https://www.kazu-classicalguitar.co.uk/essays/federico-mompou/song-and-dance-no10-guitar>

Kazu Suwa. "Federico Mompou: Suite Compostelana". *Classical Guitarist*. Πρόσβαση στις 22 Δεκεμβρίου 2024. <https://www.kazu-classicalguitar.co.uk/essays/federico-mompou/suite-compostelana-guitar-works>

Mac McClure. "Frederic Mompou". *MacMcClure.com*. Πρόσβαση στις 9 Ιουνίου 2025. <https://www.macmcclure.com/en/compositores/frederic-mompou/>

*Musicologie.org*. "Mompou, Federico". Πρόσβαση στις 9 Ιουνίου 2025. <https://www.musicologie.org/Biographies/m/monpou.html#cat>

Orfeo Barcelonès. "Història". Πρόσβαση στις 3 Ιουνίου 2025. <https://www.orfeobarcelones.cat/historia-2/>

[Ανυπόγραφο]. "La 'Suite Compostelana' de Mompou". *Clases de Guitarra Online*. Πρόσβαση στις 17 Δεκεμβρίου 2024. <https://www.clasesguitarraonline.com/teoria-analisis-musical/2016/5/10/la-suite-compostelana-de-mompou>

[Ανυπόγραφο]. “Pere Serra i González (1870-?,?)”. *Gran Enciclopèdia de la Música Catalana*. Πρόσβαση στις 16 Ιουνίου 2025. <https://www.enciclopedia.cat/gran-enciclopedia-de-la-musica/pere-serra-i-gonzalez>

## ΠΑΡΤΙΤΟΥΡΕΣ

Mompou, Federico. *Suite Compostelana para guitarra*, επιμ. Andrés Segovia. Παρίσι: Éditions Salabert, 1964.

Mompou, Federico. *Suite Compostelana: para guitarra*, επιμ. Angelo Gilardino. *The Andrés Segovia Archive*. Ancona: Berben Edizioni Musicali, 2002.

*Partitures de Frederic Mompou*. Secció de Música, Fons Frederic Mompou, Biblioteca de Catalunya, 2001, με ενημερώσεις 2009, 2018, 2024. Πρόσβαση στις 17 Ιουνίου 2025. [https://www.bnc.cat/content/download/2178/18410/mompou\\_partitures.pdf](https://www.bnc.cat/content/download/2178/18410/mompou_partitures.pdf)

## ΜΟΥΣΙΚΑ ΒΙΝΤΕΟ-ΗΧΟΓΡΑΦΗΣΕΙΣ

Alicia de Larrocha. *Mompou: Works for Piano / Spanish Songs & Dances*. Εκτέλεση: Alicia de Larrocha. Ηχογράφηση. Decca. Discogs. Πρόσβαση στις 15 Ιουνίου 2025. <https://www.discogs.com/master/2590865-Mompou-Alicia-de-Larrocha-Mompou-Works-For-Piano-Spanish-Songs-Dances>

Channel Classics. *Rodrigo • Domeniconi • Mompou • Barrios • Brouwer: Guitar*. Ηχογράφηση. Channel Classics, 1997. Ιστοσελίδα Discogs. Πρόσβαση στις 9 Ιουλίου 2025. <https://www.discogs.com/release/4743461-Rodrigo-Domeniconi-Mompou-Barrios-Brouwer-Antigoni-Goni-Guitar->

Discogs. *Federico Mompou: Unpublished Works for Piano*. Ηχογράφηση. Zefir Records, 2009. Ιστοσελίδα Discogs. Πρόσβαση στις 11 Ιουνίου 2025. <https://www.discogs.com/release/25003021-Federico-Mompou-Marcel-Worms-Unpublished-Works-For-Piano>

Discogs. *Mompou: Complete Piano Works*. Naxos, 1997–2002. Πρόσβαση στις 8 Ιουνίου 2025. <https://www.discogs.com/release/16680063-Mompou-Complete-Piano-Works>

Magli, Daniele. “Federico Mompou: Film with Narciso Yepes”. YouTube, 53:59. Δημοσιεύτηκε στις 29 Απριλίου 2021. <https://youtu.be/bEb6c4Vrf7U?si=XJfhqj26YpMqKc0>

Masó, Jordi. “About This Recording – Frederic Mompou (1893–1987): Complete Songs • 1.” Naxos.com. Μετάφραση: Susannah Howe. Πρόσβαση στις 16 Ιουνίου 2025. <https://www.naxos.com/MainSite/BlurbsReviews/?itemcode=8.573099&catnum=573099&filetype>AboutThisRecording&language=English>

Masó, Jordi. “About This Recording – Frederic Mompou (1893–1987): Complete Songs • 2.” Naxos.com. Μετάφραση: Susannah Howe. Πρόσβαση στις 16 Ιουνίου 2025. <https://www.naxos.com/MainSite/BlurbsReviews/?itemcode=8.573100&catnum=573100&filetype>AboutThisRecording&language=English>

McClure, Mac. "Conversations with Mompou". YouTube video, 36:40. Δημοσιεύτηκε στις 3 Αυγούστου 2020. <https://youtu.be/2YthggiCKyc?si=gqpQD7j1cq-cj9O>

Naxos. *Mompou: Complete Piano Works*. Ηχογράφιση. Naxos, 1997–2002. Discogs. Πρόσβαση στις 8 Ιουνίου 2025. <https://www.discogs.com/release/16680063-Mompou-Complete-Piano-Works>

Naxos. *Mompou: Música Callada (Complete)*. Ηχογράφιση. Naxos, 2012. Naxos.com. Πρόσβαση στις 8 Ιουνίου 2025. <https://www.naxos.com/CatalogueDetail/?id=8.573099>

Rodrigo • Domeniconi • Mompou • Barrios • Brouwer: Guitar. Channel Classics, 1997. Ηχογράφιση. Discogs. Πρόσβαση στις 9 Ιουλίου 2025. <https://www.discogs.com/release/4743461-Rodrigo-Domeniconi-Mompou-Barrios-Brouwer-Antigoni-Goni-Guitar>

## EΙΚΟΝΕΣ

Fundació Frederic Mompou. "Biografia de Frederic Mompou." Πρόσβαση στις 25 Ιανουαρίου 2026. <https://fundaciomompou.cat/en/biography-of-frederic-mompou>

Kazu Suwa. "Federico Mompou: Cançó i Dansa No. 10 for Guitar". Classical Guitarist. Πρόσβαση στις 15 Ιουνίου 2025. <https://www.kazu-classicalguitar.co.uk/essays/federico-mompou/song-and-dance-no10-guitar>

Kazu Suwa. "Federico Mompou: Suite Compostelana". Classical Guitarist. Πρόσβαση στις 22 Δεκεμβρίου 2024. <https://www.kazu-classicalguitar.co.uk/essays/federico-mompou/suite-compostelana-guitar-works>

Musicologie.org. "Federico Mompou – Βιογραφικές Φωτογραφίες." Πρόσβαση στις 25 Ιανουαρίου 2026. <https://www.musicologie.org/Biographies/m/monpou.html#cat>

## **ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ**

**Παρτιτούρα  
του έργου:**

**Federico Μομπρου, *Suite Compostelana*  
για κιθάρα**

**(Επιμέλεια, Andrés Segovia)**

**Παρίσι: Éditions Salabert (1964).**

à Andrés SEGOVIA

1

# SUITE COMPOSTELANA

para GUITARRA

Durée totale  
24 min. 45 sec.

I

Federico MOMPOU

## PRELUDIO

Révisé et doigté par  
ANDRÉS SEGOVIA

♩. = 63

1/2 C. VII

© Copyright MCMLXIV by Musique Contemporaine, Paris  
International Copyright secured all rights reserved  
EDITIONS SALABERT, S. A. 22 rue Chauchat, PARIS

M. C. 130

Printed in France  
Tous droits d'exécution de traduction  
de reproduction et d'arrangements  
réservés pour tous pays.

*meno mosso e espressivo*

*Arm.*

*p*

C.V.

*a Tempo*

C. III

*molto espress.*

C. VI

*a Tempo*

*p i m p i m a m i a p*

*molto espress.*

C. IV

C. I

*a Tempo*

*cres*

*cen*

*do*

*f*



## II CORAL

*Lento - legato*

The musical score consists of seven staves of music in a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. The tempo and articulation are marked as *Lento - legato*. The score includes various chords and dynamics:

- Staff 1: Starts with *p* (piano). Chords are labeled C. II, C. VII, C. VII, C. VI, and C. II. Fingerings are indicated with circled numbers 1-5.
- Staff 2: Dynamics include *p* and *sfz* (sforzando). Chords are labeled C. II, C. VII, C. IV, C. II, and C. VI. A  $\frac{1}{2}$  note is present.
- Staff 3: Dynamics include *p* and *mf* (mezzo-forte). Chords are labeled C. IV, C. IV, and C. VII.
- Staff 4: Chord labeled C. VII.
- Staff 5: Dynamics include *p*.
- Staff 6: Dynamics include *sfz*.
- Staff 7: Dynamics include *p*.

### III CUNA

$\text{♩} = 63$  C.V  
*dolce*

C.III

*rit.* C.VII

C.VII C.V

*cres* cen do

C.V

C.I

*p*

Detailed description: The score consists of seven staves of music in 3/4 time. The first staff begins with a tempo marking of quarter note = 63 and a dynamic marking of *dolce*. It includes fingering numbers (1-4) and circled numbers (2, 3, 4). The second staff is marked C.III. The third staff has a *rit.* marking and C.VII. The fourth staff has C.VII and C.V markings, along with a *sfz* marking. The fifth staff continues the melodic line. The sixth staff has C.VII and C.V markings, and includes the words *cres*, *cen*, and *do*. The seventh staff has C.I and *p* markings, ending with a double bar line and a final chord.

M. C. 180

**Più lento e molto cantabile**

**Tempo I°**

ri - te - nuto . . . a tempo

molto rit.

Arm 8ª



# V CANCION

(♩ = 76)

*mf* C. V

*rit.* *p*

C. V

*mf*

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

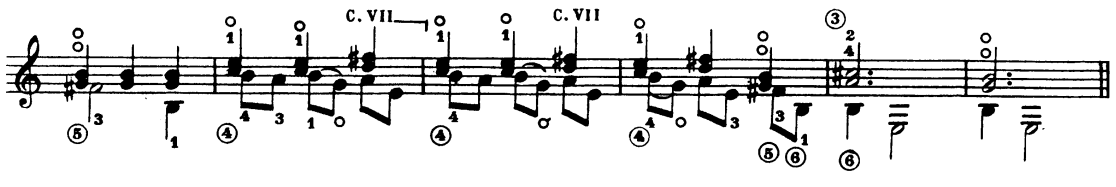
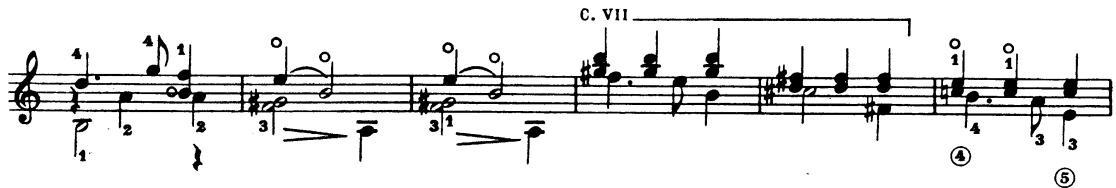
C. II

*p*

C. V

*poco rit.*

Detailed description: The score consists of seven staves of music. The first staff begins with a tempo marking of quarter note = 76 and a dynamic of *mf*. It features a melodic line with various ornaments, including triplets and slurs, and is marked with fingering numbers 1-5. A bracket labeled 'C. V' spans the first two measures. The second staff starts with a *rit.* marking and a dynamic of *p*. The third staff has a dynamic of *mf* and a bracket labeled 'C. V'. The fourth staff includes a  $\frac{1}{2}$  time signature change and a bracket labeled 'C. VII'. The fifth staff has a dynamic of *p* and a bracket labeled 'C. II'. The sixth staff has a bracket labeled 'C. V'. The seventh staff ends with a *poco rit.* marking.



# VI MUÑEIRA

Allegro con moto  
6ª m RÉ

The musical score is written for guitar and bass. The guitar part is in the treble clef, and the bass part is in the bass clef. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 6/8. The tempo is marked 'Allegro con moto'. The score consists of eight staves of music. The guitar part includes various chords and fingerings, with some measures marked with circled numbers (1, 2, 3, 4, 5). The bass part includes various chords and fingerings, with some measures marked with circled numbers (1, 2, 3, 4, 5). The score is divided into sections by chord changes, labeled C.V, C.VII, C.II, C.X, and C.II. The first staff starts with a 1/2 note and a C.V chord. The second staff has C.V, C.VII, and C.VII chords. The third staff has C.V, C.VII, and C.II chords. The fourth staff has C.VII, C.VII, and C.V chords. The fifth staff has C.VII, C.VII, and C.V chords. The sixth staff has C.VII, C.VII, and C.V chords. The seventh staff has C.VII, C.VII, and C.V chords. The eighth staff has C.VII, C.VII, and C.V chords. The score ends with a final chord and a fermata.

11

The musical score consists of eight staves of music. The first staff is marked with 'C. II' and 'C. X'. The second staff is marked with 'C. VII'. The third staff is marked with 'C. III', 'C. V', 'C. II', and 'poco rit.'. The fourth staff is marked with 'C. V' and 'arm 7'. The fifth staff is marked with 'C. II'. The sixth staff is marked with 'C. VI' and 'C. III'. The seventh staff is marked with 'C. II'. The eighth staff is marked with 'C. II'. The score includes various fingering numbers (1-4), slurs, and articulation marks.

M. C. 130

