

DE FALLA

Noches en los jardines de España
Obras para piano

Javier Perianes

BBC Symphony Orchestra

Josep Pons



harmonia
mundi



MANUEL DE FALLA (1876-1946)

Cuatro piezas españolas

- | | | | |
|---|--|--|------|
| 1 | | 1. Aragonesa. <i>Allegro</i> | 3'17 |
| 2 | | 2. Cubana. <i>Moderato</i> | 4'21 |
| 3 | | 3. Montañesa. <i>Andantino tranquilo</i> | 4'37 |
| 4 | | 4. Andaluza. <i>Vivo</i> | 4'30 |

Fantasia bætica (1919). *Allegro moderato*

- | | | | |
|---|--|--|-------|
| 5 | | “À Arthur Rubinstein” | 13'09 |
| 6 | | <i>Homenaje</i> . “Le Tombeau de Claude Debussy” (1920). <i>Mesto e calmo</i> Arrangement pour piano par l’auteur | 3'27 |
| 7 | | <i>Pour le tombeau de Paul Dukas</i> (1935). <i>Andante molto sostenuto</i> | 4'24 |

Noches en los jardines de España

[“Impresiones sinfónicas para piano y orquesta”] (1916)

- | | | | |
|----|--|---|-------|
| 8 | | 1. En el Generalife. <i>Allegretto tranquilo e misterioso</i> | 10'16 |
| 9 | | 2. Danza lejana. <i>Allegretto giusto</i> | 4'43 |
| 10 | | 3. En los jardines de la sierra de Cordoba. <i>Vivo</i> | 9'06 |
| 11 | | <i>Canción</i> (1900). <i>Andante mesto</i> | 2'19 |
| 12 | | <i>Nocturno</i> (1896). <i>Andante molto</i> | 4'19 |
| 13 | | <i>Mazurka</i> (1899). <i>Allegretto</i> | 5'29 |
| 14 | | <i>Serenata andaluza</i> (1900). <i>Allegretto</i> | 5'29 |

Javier Perianes *piano*

BBC Symphony Orchestra, dir. **Josep Pons**

Manuel de Falla : du pianiste-compositeur au compositeur-pianiste

Le philosophe Ludwig Wittgenstein établit une intéressante typologie des façons de composer de la musique : “Les compositions qui ont été composées au piano, sur le piano, celles qui ont été composées avec la plume en pensant et celles qui l’ont été avec l’oreille intérieure, doivent avoir un caractère *complètement* différent et *produire* une impression d’un type complètement différent.” Falla appartient, comme Debussy, Ravel ou Stravinsky, à la première catégorie de compositeurs car, excellent pianiste, il utilisait son instrument pour créer sa musique. Le fait qu’un grand compositeur travaille au piano est une donnée intéressante qui doit être prise en compte lorsque l’on étudie la genèse de ses œuvres – et non seulement celles qui sont écrites pour piano –, étant donné qu’il ne s’agit pas d’une insuffisance d’audition intérieure de la musique, mais de la nécessité d’avoir un contact direct, physique, avec la matière sonore. Ainsi, Ravel, doué d’une oreille musicale extrêmement raffinée, confiait à son élève Manuel Rosenthal que “le clavier est le traité d’harmonie du compositeur. C’est là qu’on trouve tout”.

Œuvres pour piano seul

Depuis le chopéniens *Nocturne* (vers 1896)¹ jusqu’à *Pour le Tombeau de Paul Dukas* (1935), pièce fondée sur un bref motif extrait de la *Sonate en mi bémol mineur* pour piano de Dukas, les œuvres originales pour piano seul de Manuel de Falla présentent une étonnante diversité de sources d’inspiration,

1 Les dates de composition des œuvres de Falla citées dans ce texte ont été établies par Antonio Gallego : *Catálogo de obras de Manuel de Falla*, Madrid, Ministerio de Cultura (Dirección General de Bellas Artes y Archivos), 1987.

d’esthétiques et de paysages sonores et mettent en évidence une qualité qui est présente dans toute sa production : le rejet de la virtuosité superficielle et du superflu ; tout ce qu’il écrit est nécessaire et se trouve à sa place exacte.

Lorsque l’on examine les œuvres achevées de la première période créatrice de Falla (1896-1904), nous constatons que la plupart d’entre elles sont écrites pour le piano et appartiennent essentiellement au genre de la pièce caractéristique : *Nocturne*, *Mazurca en do mineur* (vers 1899), *Sérénade andalouse* (vers 1900), *Chanson* (1900), *Valse-Caprice* (vers 1900), *Cortège de gnomes* (1901), *Sérénade* (1901) et *Allegro de concert* (1903-1904). Falla créa lui-même, lors de ses récitals de piano, le *Nocturne*, la *Sérénade andalouse*, la *Valse-Caprice* et l’*Allegro de concert*, ce qui indique qu’il souhaitait devenir, dans sa jeunesse, un pianiste-compositeur à la manière romantique.

Dans ses premières œuvres pour piano, l’influence de Chopin est la plus évidente – tout particulièrement dans le *Nocturne* et la *Mazurca* –, et ceci n’est pas surprenant car en plus d’une grande affinité esthétique, une subtile parenté artistique unissait Falla au compositeur polonais. En effet, à l’École nationale de musique et de déclamation de Madrid – nom que portait alors le Conservatoire de Madrid –, Falla étudia entre 1897 et 1899 auprès de José Tragó qui avait obtenu en 1877 un premier prix de piano au Conservatoire de Paris dans la classe de Georges Mathias, l’un des disciples de Chopin. Nous trouvons également des traces claires de la présence de Schumann, Liszt, Grieg et Albéniz dans les premières œuvres de Falla, mais il ne s’agit nullement de plagiat : le jeune compositeur imprime sa marque personnelle sur les éléments empruntés et les incorpore à son propre style. D’autre part, ces pièces de jeunesse démontrent que Falla évita, depuis sa première étape créatrice, la couleur locale superficielle. Dans la *Sérénade andalouse*, par exemple, il évoque avec beaucoup de discrétion les éléments folkloriques andalous, en les stylisant : à la fin de la pièce, l’apparition discrète, à la main droite,

d'une succession de doubles croches, suffit à évoquer les mélismes caractéristiques du chant flamenco. Curieusement, nous captions dans l'atmosphère andalouse de cette pièce une citation, parfaitement intégrée, d'un bref fragment mélodique du troisième mouvement du *Concerto* pour piano et orchestre de Grieg. Réapparition inconsciente de formules dont se souviennent l'oreille du compositeur ou les doigts du pianiste ? Le cas de la *Chanson* est frappant car, comme l'écrit très justement le musicologue Ronald Crichton, son début "pourrait passer pour une *Gymnopédie* perdue par Satie". Il est vrai que les accords de l'introduction et le caractère mélancolique de la mélodie nous rappellent les *Gymnopédies* de Satie – composées, rappelons-le, en 1888 –, mais l'ensemble de la pièce transmet l'atmosphère poétique et intime d'une romance sans paroles de style néo-romantique.

À la suite de ses années d'études (1902-1904) auprès du compositeur et musicologue catalan Felipe Pedrell, Falla choisit un chemin plus ardu que celui de pianiste-compositeur : celui d'être un compositeur qui vive pour – et de – la création. En fait, il déclarera en 1915 au journaliste Rafael Benedito : "Je n'ai jamais pensé être un virtuose. La virtuosité, avec ses concerts en tournée, m'a toujours vraiment fait horreur." Cette orientation est peut-être l'un des facteurs qui expliquent pourquoi, à l'exception des *Pièces espagnoles* (vers 1906-1908), de la *Fantaisie bétique* (1919) et de *Pour le Tombeau de Paul Dukas* (1935), il ne composa plus d'autres œuvres pour piano seul : n'ayant pas l'obligation de nourrir avec des œuvres personnelles un répertoire de concertiste – Rachmaninov est alors le cas le plus emblématique de pianiste-compositeur –, il put se consacrer à des projets qui l'attiraient davantage, en particulier ceux qui touchent la musique scénique. Il continua, cependant, à se produire comme soliste en public, mais de façon très ponctuelle, et essentiellement pour interpréter ses propres œuvres : en jouant, par exemple, à plusieurs reprises la

partie de piano de ses *Nuits dans les jardins d'Espagne*.

Falla commença la composition de ses *Pièces espagnoles* à Madrid, vers 1906, et les acheva à Paris en 1908. Le grand pianiste catalan Ricardo Viñes, ardent défenseur de la musique française et espagnole de son temps, les créa le 27 mars 1909 à la salle Érard de Paris, dans le cadre de la Société Nationale de Musique. Ces pièces sont un parfait exemple de synthèse entre l'"essence" de certaines musiques et danses populaires espagnoles – les citations textuelles de mélodies populaires sont peu fréquentes dans ces œuvres – et les techniques impressionnistes que Falla étudia à Paris auprès de maîtres tels que Claude Debussy et Paul Dukas. Dans une lettre écrite en espagnol et adressée le 15 avril 1909 au musicologue et hispaniste français Henri Collet, Falla explique sa démarche : "En écrivant les *Pièces*, je me suis proposé [...] d'exprimer musicalement l'impression que me produisent le caractère et l'ambiance de ces quatre branches bien distinctes de la race espagnole. Mon idéal en musique serait de pouvoir parler et peindre avec elle. La relation entre les couleurs et les sons m'intéresse à tel point qu'un tableau ou un vitrail ancien m'ont suggéré maintes fois des idées mélodiques ou des combinaisons harmoniques. Ces idéaux m'amènent à considérer la musique comme un art d'évocation [...]"

Dix ans plus tard, Falla composa à Madrid la *Fantaisie bétique*. Fruit d'une commande d'Arthur Rubinstein, il s'agit d'une œuvre charnière dans la production de notre compositeur : le traitement magistral du piano, qui évoque la guitare flamenca, le *cante jondo*, la danse, la percussion, résume l'étape précédente (par exemple, *Nuits dans les jardins d'Espagne*) et annonce, par son abstraction, son âpreté, sa tension et la clarté de ses textures, l'austérité de l'étape suivante qui se manifestera dans des œuvres telles que *Les Tréteaux de Maître Pierre* (1919-1923) et le *Concerto* pour clavecin et cinq instruments (1923-1926). Falla précisa dans une lettre adressée le 5 mars 1926 à José

Gálvez Ruiz, maître de chapelle de la cathédrale de Cadix, que “[...] le titre *bétique* n’a aucune signification “spécialement sévillane”. Avec lui, je n’ai eu d’autre prétention que de rendre hommage à notre race latino-andalouse”. Rubinstein créa l’œuvre le 8 février 1920 à la Society of the Friends of Music de New York, mais ne comprit pas son extraordinaire beauté douloureuse et l’interpréta peu de fois par la suite : outre aux États-Unis, il est attesté qu’entre 1920 et 1926 il la joua au Brésil, en Angleterre, en France et en Espagne. Dans le deuxième volume de ses mémoires, Rubinstein évoque ainsi son premier contact avec la *Fantaisie bétique* : “La pièce posait pas mal de problèmes techniques avec son flamenco stylisé, ses imitations compliquées de guitare, et peut-être quelques *glissandi* de trop.”

En 1920, Falla composa sa première œuvre datée à Grenade, la pièce pour guitare *Hommage pour Le Tombeau de Claude Debussy*, le maître dont il avait reçu tant d’appui et tant de conseils. Dans cette œuvre, véritable havanaise funèbre, Falla utilise avec beaucoup de subtilité de brefs éléments provenant de la musique de Debussy : il cite dans la partie finale de la pièce quatre mesures de “La Soirée dans Grenade” (1903), pièce n°2 des *Estampes* pour piano, et réélabore très habilement deux dessins mélodiques, l’un emprunté à “La Sérénade interrompue”, n°9 du premier livre de *Préludes* pour piano (1909-1910), et l’autre extrait de la troisième partie d’*Ibéria* pour orchestre (1905-1908), “Le Matin d’un jour de fête”. La pièce originelle est écrite pour la guitare, mais Falla en réalisa immédiatement une version pour piano qui figure dans ce disque.

Dans son numéro de mai-juin 1936, *La Revue Musicale*, pour commémorer le premier anniversaire du décès de Paul Dukas, lui consacra un numéro spécial qui incluait un supplément musical inédit, intitulé *Le Tombeau de Paul Dukas*. Deux grands musiciens espagnols figuraient parmi les neuf compositeurs

qui participèrent à cet hommage posthume : Manuel de Falla et Joaquín Rodrigo. La pièce écrite en 1935 par Falla, *Pour le Tombeau de Paul Dukas*, est une œuvre de grande noblesse et d’un profond recueillement ; elle fut créée par Joaquín Nin-Culmell le 28 avril 1936, à Paris, dans le cadre des “Auditions du mardi” de *La Revue Musicale*. Le lendemain de la mort de Falla, survenue le 14 novembre 1946 à Alta Gracia (Argentine), le journal *Arriba* publia d’impressionnantes réflexions de Joaquín Rodrigo qui décrivent parfaitement le caractère de l’œuvre que Falla composa en hommage à Dukas : “Tout a cessé de sonner, on dirait que les années passent et qu’en surgissent des accords énigmatiques, à la fois austères et émus ; à présent se lève [...], par amples degrés successifs, le mausolée marmoréen érigé à la mémoire d’un autre grand disparu : Paul Dukas.”

Nuits dans les jardins d’Espagne

Le 9 avril 1916, au Théâtre Royal de Madrid, le pianiste gaditan José Cubiles assura la création, sous la direction d’Enrique Fernández Arbós, de l’une des œuvres fondamentales du catalogue fallien : *Nuits dans les jardins d’Espagne*. Falla dédia ses *Nuits* à Ricardo Viñes, qui avait déjà créé ses *Pièces espagnoles*. Cependant Viñes ne disposa pas du temps suffisant pour étudier l’œuvre et ce fut José Cubiles qui la joua en première audition. Vingt jours après la création, Falla lui-même l’interpréta à Cadix et Viñes en fut le soliste à Saint-Sébastien le 13 septembre suivant, tous deux également sous la baguette d’Arbós.

Nous pouvons situer en 1909, à Paris, le début de la gestation de cette composition ; huit années devaient s’écouler avant qu’elle ne trouve sa forme définitive. En 1909, Falla n’avait jamais été à Grenade – ville qu’il ne connaîtrait qu’en 1915 – et,

comme cela s'était passé en 1904-1905 pour son drame lyrique *La Vie brève*, il alimenta sa sensibilité et son imagination par de multiples références picturales, littéraires et sonores. Les *Jardins d'Espagne* de Rusiñol (1903) – série de planches avec des reproductions de peintures de jardins du peintre catalan, dont dix-sept évoquent Grenade – furent l'une de ses principales sources d'inspiration : la mélancolique beauté, la lumière crépusculaire et le mystère qui émanent de quelques-unes de ces peintures de jardins ont certainement contribué à la création de l'atmosphère sonore des *Nuits*. Falla s'inspira également de la lecture de livres et de poèmes consacrés à Grenade et à l'Alhambra, et de l'analyse et de l'audition d'œuvres de Debussy.

La lecture de *Grenade (Guide émotionnel)* de María Martínez Sierra excita tout particulièrement son imagination. L'écrivain, témoin direct de l'impact que produisit ce livre sur Falla, se souvient : "Le futur auteur de *L'Amour sorcier* traversait une de ces périodes de stérilité que l'on peut comparer, comme tourment, aux périodes d'"aridité" que subissent les mystiques. [...] Un jour, lors de l'un de ces vagabondages par lesquels il tentait, grâce au mouvement du corps, d'apaiser sa torture intérieure, il s'arrêta rue de Richelieu devant la vitrine de la Librairie espagnole. Là-bas le guettait – du moins c'est ce qu'il crut – un livre : *Grenade (Guide émotionnel)*, de Martínez Sierra. Il dépensa pour l'acheter les quelques francs qu'il avait sur lui, et il passa la nuit à le lire. Le matin suivant, son inspiration se réveilla en même temps que lui. [...] Le pouvoir de créer l'animait de nouveau. Et dans son cerveau s'agitaient confuses, insistantes, anxieuses de se mettre à chanter, les mélodies ensorcelées de l'une de ses meilleures œuvres : *Nuits dans les jardins d'Espagne*."

Les *Nuits* ont pour sous-titre *Impressions symphoniques pour piano et orchestre*, ce qui indique une ascendance debussyste ; l'on entend même dans "Au Généralife" une allusion très nette à un passage de "Dialogue du vent et de la mer", troisième partie

de *La Mer* de Debussy. En outre, on trouve parmi les brouillons de l'œuvre des passages orchestraux de *Pelléas et Mélisande*, copiés et commentés par Falla, qui témoignent de son étude approfondie des combinaisons sonores du maître français.

Parmi les autres éléments intertextuels que Falla combine admirablement avec sa propre musique, l'on détecte que la première entrée de piano dans "Au Généralife" est une synthèse parfaite de trois strates : les premières mesures des *Jeux d'eau à la Villa d'Este* de Liszt, le début des *Jeux d'eau* de Ravel et la perception des sonorités aquatiques qui émanent d'un lieu comme le Généralife. Plus avant, au sommet de ce premier nocturne, un *crescendo* chromatique d'inspiration wagnérienne atteint son point culminant en citant le premier *leitmotiv* de *Tristan et Isolde* de Wagner, citation dont paraissent jaillir les eaux dans les arpèges du piano.

Du point de vue de la forme, bien qu'elles s'organisent en trois parties – "Au Généralife", "Danse lointaine", "Dans les jardins de la Sierra de Cordoue" –, les *Nuits* ne sont pas un concerto pour piano. Il s'agit plutôt d'une succession de nocturnes dont l'unité est assurée par l'usage constant de la rythmique des danses andalouses et par des dessins mélodiques développés dans l'ensemble de l'œuvre au moyen d'un art consommé de la variation. Ses deux mouvements extrêmes n'aboutissent pas à des codas triomphaux mais s'évanouissent dans le mystère parfumé de la nuit grenadine et cordouane ; le second nocturne s'enchaîne directement au troisième par un trait de piano en octaves brisées qui évoque une vigoureuse danse des talons. Le piano est pleinement intégré au tissu orchestral et contribue par son timbre à la création de couleurs orchestrales inédites et fort belles. Quand il se détache ce n'est pas pour faire montre de virtuosité mais pour évoquer par ses arabesques et ses cascades d'arpèges le murmure des jets d'eau des jardins du Généralife ou pour se livrer, dans le dernier mouvement, à d'expressifs soliloques où son chant se rapproche du *cante jondo*. Il n'y a pas lieu d'approfondir ici l'analyse de l'œuvre ;

que l'on nous permette cependant de citer un extrait d'un texte fondamental : les notes de programme de la création rédigées par Falla lui-même. Voici comment le compositeur décrit ses *Nuits* : "La partie thématique de cette œuvre est fondée (comme dans la majeure partie de celles de son auteur, *La Vie brève*, *L'Amour sorcier*, etc.) sur les rythmes, les modes, les cadences et les figures ornementales qui caractérisent le chant populaire andalou lequel, cependant, est très peu de fois utilisé sous sa forme authentique. Et le travail instrumental lui-même stylise fréquemment certains effets propres aux instruments du peuple. Que l'on tienne compte du fait que la musique de ces nocturnes ne prétend pas être descriptive, mais simplement expressive, et que ces évocations sonores ont été inspirées par quelque chose de plus que des rumeurs de fêtes et de danses : la douleur et le mystère y ont aussi leur part."

En guise de post-scriptum, il convient de préciser qu'avant d'enregistrer les œuvres pianistiques de Falla qui figurent dans ce disque, Javier Perianes a consulté aux Archives Manuel de Falla de Grenade les manuscrits autographes du compositeur ainsi que diverses sources imprimées, ce qui lui a permis de corriger des erreurs et des imprécisions qui figurent encore dans quelques partitions éditées.

YVAN NOMMICK

Manuel de Falla: from pianist-composer to composer-pianist

The philosopher Ludwig Wittgenstein established an interesting typology of the different methods of composing music: 'Works which have been composed at the piano, on the piano, those which have been composed mentally with the pen, and those which have been composed with the inner ear alone, must have a *completely* different character and produce an impression of a completely different type.'¹ Falla, like Debussy, Ravel and Stravinsky, belonged to the first category of composers, for he was an excellent pianist who used his instrument to create his music. The fact that a great composer works at the piano is a significant piece of information which ought to be taken into account when one studies the genesis of his or her works (and not only those written for piano), since it gives evidence not of an inability to hear music sufficiently well with the inner ear, but of the need for a direct, physical contact with the sound material. Hence Ravel, who was gifted with an extremely discerning musical ear, told his pupil Manuel Rosenthal that 'the keyboard is the composer's treatise of harmony. That is where everything is to be found.'

Works for solo piano

From the Chopinesque *Nocturno* (c.1896)² to *Pour le Tombeau de Paul Dukas* (For the tomb of Paul Dukas, 1935), a piece based on a brief motif from Dukas's Piano Sonata in E flat minor, the original works for solo piano of Manuel de Falla present

an astonishing diversity of sources of inspiration, aesthetics, and soundscapes, and display a quality to be found in all his output, namely the rejection of superficial virtuosity and of the superfluous; everything he wrote is necessary and in its exact place.

Examination of the completed works of Falla's first creative period (1896-1904) reveals that most of them were written for the piano and belong essentially to the genre of the characteristic piece: *Nocturno*, the *Mazurca* in C minor (c.1899), *Serenata andaluza* (Andalusian serenade, c.1900), *Canción* (Song, 1900), *Vals-Capricho* (Waltz-Caprice, c.1900), *Cortejo de gnomos* (Procession of gnomes, 1901), *Serenata* (1901), and *Allegro de concierto* (1903-04). Falla himself gave the first performances of the *Nocturno*, the *Serenata andaluza*, the *Vals-Capricho* and the *Allegro de concierto* at his piano recitals, which indicates that he wished in his youth to become a pianist-composer in the Romantic mould.

In his early piano works, the most obvious influence is that of Chopin, particularly in the *Nocturno* and the *Mazurca*. This is hardly surprising, for, in addition to a strong aesthetic affinity, a subtle artistic kinship linked Falla with the Polish composer. At the Escuela Nacional de Música y Declamación de Madrid (as the Madrid Conservatory was then known), Falla studied between 1897 and 1899 with Jose Tragó, who had been awarded a Premier Prix in piano at the Paris Conservatoire in 1877 in the class of Georges Mathias, a Chopin pupil. We can also spot clear traces of the presence of Schumann, Liszt, Grieg and Albéniz in the early works of Falla, but there can be no question of plagiarism here: the young composer leaves his personal stamp on the borrowed elements and incorporates them into his own style. Moreover, these early pieces demonstrate that, right from his first creative period, Falla avoided superficial local colour. In the *Serenata andaluza*, for example, he evokes the Andalusian folk elements with great discretion, by stylising them: at the end of the piece, the discreet appearance of a succession of semiquavers in the right hand is enough to suggest the

¹ *Wittgenstein und die Musik*, Ludwig Wittgenstein – Rudolf Koder: Briefwechsel (Innsbruck: Haymon, 2000), p.144.

² The dates of composition of the Falla works mentioned in this article were established by Antonio Gallego in his *Catálogo de obras de Manuel de Falla* (Madrid: Ministerio de Cultura (Dirección General de Bellas Artes y Archivos), 1987).

melismas characteristic of flamenco singing. Curiously, we can detect in the Andalusian atmosphere of this piece a perfectly integrated quotation of a brief melodic fragment from the third movement of the Grieg Piano Concerto. Was this unconscious reproduction of formulas prompted by the composer's aural memory or that of the pianist's fingers?

The case of the *CanCIÓN* is striking, for as the musicologist Ronald Crichton has perceptively pointed out, its opening 'might almost be mistaken for a lost *Gymnopédie* of Satie'.³ It is true that the chords of the introduction and the melancholy character of the melody recall Satie's *Gymnopédies* (composed, it will be remembered, in 1888), but the piece as a whole conveys the poetic, intimate atmosphere of a neo-Romantic song without words.

Following his years of study with the Catalan composer and musicologist Felipe Pedrell (1902-04), Falla chose a more arduous path than that of pianist-composer: the career of a composer living for – and off – his personal creations. In fact, he would tell the journalist Rafael Benedito in 1915: 'I never thought of becoming a virtuoso. Virtuosity, with its concert tours, has always utterly repelled me.' This point of view is perhaps one of the reasons why, with the exception of the *Cuatro piezas españolas* (Four Spanish pieces, c.1906-08), the *Fantasía bætica* (1919) and *Pour le Tombeau de Paul Dukas* (1935), he composed no further works for solo piano: not being obliged to nourish a concert pianist's repertoire with works of his own (as was Rachmaninoff, at that time the classic case-study of the pianist-composer), he could devote himself to projects which he found more attractive, in particular for the stage. He did continue to appear in public as a soloist, but only very occasionally, and essentially to perform his own works: for example, he played the piano part in *Nights in the Gardens of Spain* several times.

Falla began writing the *Cuatro piezas españolas* in Madrid around 1906 and finished them in Paris in 1908. The great Catalan pianist Ricardo Viñes, an ardent champion of the French and Spanish music of his time, premiered them at the Salle Érard in Paris on 27 March

1909, at a concert of the Société Nationale de Musique. These pieces are a perfect example of synthesis between the 'essence' of certain Spanish folksongs and folk dances – for literal quotations of folk tunes are rare here – and the impressionist techniques which Falla studied in Paris with masters such as Claude Debussy and Paul Dukas. In a letter written in Spanish to the French musicologist and Hispanist Henri Collet on 15 April 1909, Falla explained his approach: 'What I set out to do . . . in composing the *Piezas* was to express in musical terms the impression produced on me by the character and atmosphere of these four very different branches of the Spanish race. My musical ideal would be to be able to speak and paint with music. The relationship between colours and sounds interests me so much that a painting or an old stained-glass window has often suggested melodic ideas or harmonic combinations to me. These ideals lead me to regard music as an art of evocation.'

Ten years later, Falla composed the *Fantasía bætica* in Madrid to a commission from Arthur Rubinstein. This is a key work in the composer's output: the masterly handling of the piano, with its evocations of flamenco guitar, *cante jondo*, dance and percussion, sums up the preceding phase of his development (as seen in *Nights in the Gardens of Spain*, for instance) and announces, in its abstraction, its pungency, its tension and the clarity of its textures, the austerity of the following phase, which can be observed in such works as *El retablo de maese Pedro* (Master Peter's Puppet Show, 1919-23) and the Concerto for harpsichord and five instruments (1923-26). In a letter of 5 March 1926 to José Gálvez Ruiz, *maestro de capilla* of Cadiz Cathedral, Falla stated: '. . . the title "Bætica" has no "especially Sevillian" significance.⁴ My only aim in using it was to pay tribute to our Latin-Andalusian race.' Rubinstein premiered the work on 8 February 1920 at the Society of the Friends of Music in New York, but did not understand its extraordinary painful beauty and did not perform it often after this: apart from the United States, he is known to have played it in Brazil, England, France and Spain between 1920 and 1926. In the second volume of his memoirs, Rubinstein describes his first read-through of the *Fantasía* as follows: 'The piece had many

³ Ronald Crichton, *Falla* (London: British Broadcasting Corporation, 1982), p.15.

⁴ 'Bætica' was the Roman name for Andalusia. (Translator's note)

technical problems with its stylized flamenco, complicated imitations of the guitar, and a few too many *glissandi*.⁵

In 1920, Falla composed his first work dated from Granada, the guitar piece *Homenaje* for *Le Tombeau de Claude Debussy*, a tribute to the master who had given him so much support and advice. In this veritable ‘funeral habanera’, Falla makes extremely subtle use of scraps of material from Debussy’s music: the final section quotes four bars of ‘La Soirée dans Grenade’ (1903), the second of the *Estampes* for piano, and skilfully arranges two melodic motifs, one borrowed from ‘La Sérénade interrompue’, no.9 of the first book of *Préludes* for piano (1909-10), and the other from the third movement of *Ibéria* for orchestra (1905-08), ‘Le Matin d’un jour de fête’. Falla’s original was written for guitar, but he immediately produced a version for piano which is recorded here.

In its edition of May-June 1936, *La Revue Musicale* chose to commemorate the first anniversary of the death of Paul Dukas with a special number which included a supplement of previously unpublished music entitled *Le Tombeau de Paul Dukas*. Two great Spanish musicians were among the nine composers who took part in this posthumous *hommage*: Manuel de Falla and Joaquín Rodrigo. Falla’s contribution, *Pour le Tombeau de Paul Dukas*, written in 1935, is a deeply contemplative work of great nobility; it was given its first performance by Joaquín Nin-Culmell in Paris on 28 April 1936, in the concert series ‘Les Auditions du mardi’ organised by *La Revue Musicale*. The day after Falla’s death in Alta Gracia (Argentina) on 14 November 1946, the periodical *Arriba* published some moving words by Joaquín Rodrigo which perfectly describe the character of the work Falla wrote in homage to Dukas: ‘Everything has ceased to sound; it is as if the years go by, and from them emerge enigmatic chords, at once austere and poignant; now there arises . . . in broad, successive degrees, the marble mausoleum erected to the memory of another great man: Paul Dukas.’

Nights in the Gardens of Spain

On 9 April 1916, at the Teatro Real in Madrid, the pianist from Cadiz José Cubiles gave the first performance, under the direction of Enrique Fernández Arbós, of one of the major works in Falla’s catalogue, *Noches en los jardines de España* (Nights in the Gardens of Spain). Falla dedicated his *Noches* to Ricardo Viñes, who had already premiered the *Cuatro Piezas españolas*. However, Viñes did not have enough time to study the work, and so it fell to Cubiles to introduce it to the public. Three weeks after the premiere, Falla himself performed it in Cadiz, and Viñes was the soloist in San Sebastián on 13 September of the same year. Both performances were again conducted by Arbós. It is possible to date the start of the gestation of this composition to Paris in 1909; eight years were to go by before it found its final form. In 1909, Falla had never been to Granada, which he would get to know at first hand only in 1915, and as had been the case in 1904-05 with his opera *La vida breve*, he nourished his sensibility and his imagination on multiple pictorial, literary and sonic references. Rusiñol’s volume *Jardins d’Espanya* (Gardens of Spain, 1903) – a set of plates reproducing paintings of gardens by the Catalan painter, seventeen of which depict Granada – was one of his principal sources of inspiration: the melancholy beauty, the twilight glow and the mystery exuded by some of these paintings certainly helped to create the sound-world of the *Noches*. Falla also drew on books and poems about Granada and the Alhambra, and the works of Debussy he analysed and listened to.

His imagination was fired especially by reading *Granada (Guía emocional)* by María Martínez Sierra. The author of this ‘emotional guide’ gives a first-hand account of the impact her book had on Falla: ‘The future composer of *El amor brujo* [Love the Magician] was going through one of those periods of sterility which are comparable in their tormenting effect to the periods of “aridity” suffered by mystics. . . . One day, in the course of the wanderings with which he attempted, through physical exercise, to soothe his inner torture, he stopped in front of the window of the Spanish bookshop in the rue de Richelieu

⁵ Arthur Rubinstein, *My Many Years* (New York: Knopf, 1980), p.111.

[in Paris]. Lying in wait for him there – or at least so he thought – was a book: *Granada (Guía emocional)* by Martínez Sierra. He spent the few francs he had on him to buy it, and then read it all night. The following morning, his inspiration awoke at the same time as he did. . . . The creative urge animated him once more. And restlessly stirring in his brain, confused, insistent, anxious to begin singing, were the haunting melodies of one of his finest works: *Noches en los jardines de España*.’

The work is subtitled *Impresiones sinfónicas para piano y orquesta* (Symphonic impressions for piano and orchestra), which indicates a Debussyan ancestry; one can even hear in ‘En el Generalife’ a very clear allusion to a passage from ‘Dialogue du vent et de la mer’, the third movement of *La Mer*. Moreover, scattered among the rough sketches of the work are orchestral passages from *Pelléas et Mélisande*, copied out and annotated by Falla, which bear witness to his close study of the French master’s orchestration.

Among the other intertextual elements which Falla combines admirably with his own music, one observes that the piano’s first entry in ‘En el Generalife’ is a perfect synthesis of three layers: the opening bars of Liszt’s *Les Jeux d’eau à la Villa d’Este*, the beginning of Ravel’s *Jeux d’eau*, and the composer’s own perception of the aquatic sonorities to be heard in a place like the Generalife. In the same way, at the climax of this first nocturne, a chromatic crescendo of Wagnerian inspiration culminates in a quotation of the first leitmotif of *Tristan und Isolde*, from which the fountains in the piano arpeggios appear to gush forth.

From the formal point of view, although it is divided into three parts – ‘En el Generalife’ (In the Generalife), ‘Danza lejana’ (Distant dance), ‘En los jardines de la Sierra de Córdoba’ (In the gardens of the Sierra de Córdoba) – *Noches en los jardines de España* is not a piano concerto, but rather a succession of nocturnes given unity by the constant use of Andalusian dance rhythms and by melodic motifs developed throughout the work with consummate mastery of variation. Its two outer movements do not culminate in triumphal codas but melt into the fragrant mystery of the Granadan and Cordoban night; the

second nocturne leads directly into the third by way of a piano run in broken octaves suggestive of a vigorous *taconeo* (heel-stamping dance). The piano is fully integrated into the orchestral texture, and its timbre contributes to the creation of new and beautiful orchestral colours. When it stands out from the orchestra it is not to show off its virtuosity but to evoke the murmur of the fountains of the gardens of the Generalife with its arabesques and cascading arpeggios, or, in the last movement, to utter expressive soliloquies in which its melodic lines come close to *cante jondo*. This is not the place for an exhaustive analysis of the work; however, we trust we may be permitted to quote an excerpt from a fundamental text: the programme notes from the premiere, written by Falla himself. Here is how the composer describes his *Noches*: ‘The thematic element of this piece is based (as in most of its composer’s works, *La vida breve*, *El amor brujo*, etc.) on the rhythms, modes, cadences and ornamental figures which characterise Andalusian folksong, although the latter is very little used in its authentic form. And the instrumental treatment itself frequently stylises certain effects peculiar to the instruments of the people. It should be borne in mind that the music of these nocturnes does not claim to be descriptive, but simply expressive, and that these evocations in sound have been inspired by something more than echoes of fiestas and dances: sorrow and mystery also have their part to play.’

In conclusion, it should be mentioned that before recording the piano works by Falla on this disc, Javier Perianes consulted the composer’s autograph manuscripts and a number of printed sources in the Archivo Manuel de Falla in Granada, which enabled him to correct errors and inaccuracies still to be found in certain published scores.

YVAN NOMMICK

Translation: Charles Johnston

Manuel de Falla: vom komponierenden Pianisten zum Komponisten

Der Philosoph Ludwig Wittgenstein hat eine interessante Typologie der Arten musikalischer Komposition aufgestellt: „*Kompositionen, die am Klavier, auf dem Klavier, komponiert sind, solche, die mit der Feder denkend und solche, die mit dem inneren Ohr allein komponiert sind, müssen einen ganz verschiedenen Charakter tragen und einen Eindruck ganz verschiedener Art machen.*“¹ De Falla gehört wie Debussy, Ravel oder Strawinsky der ersten Kategorie von Komponisten an, denn als der ausgezeichnete Pianist, der er war, bediente er sich seines Instruments, um seine Musik zu schreiben. Wenn ein bedeutender Komponist am Klavier arbeitet, ist das ein wichtiger Gesichtspunkt, der bei der Untersuchung der Entstehungsgeschichte seiner Werke – und nicht nur der Klavierwerke – nicht außer Acht gelassen werden sollte, weil es sich dabei nicht um eine Unzulänglichkeit des inneren Hörens der Musik handelt, sondern um das Bedürfnis nach einer unmittelbaren, physischen Berührung mit dem Klangmaterial. Ravel etwa, der mit einem aufs äußerste verfeinerten Gehör begabt war, gestand seinem Schüler Manuel Rosenthal: „*Das Klavier ist die Harmonielehre des Komponisten. Dort ist alles zu finden.*“

Werke für Klavier allein

Die Originalwerke für Klavier allein von Manuel de Falla, von dem *Nocturno* (um 1896)² nach dem Vorbild Chopins bis zu seinem *Homenaje Pour le Tombeau de Paul Dukas* (1935), einem Stück, das auf einem kurzen Motiv aus der Klaviersonate in es-moll von Dukas

aufgebaut ist, sind erstaunlich vielfältig, was die Inspirationsquellen angeht, die Ästhetik und die Klangtableaus, und sie lassen eine Eigenart erkennen, von der sein gesamtes Schaffen geprägt ist, die Ablehnung oberflächlicher Virtuosität und überflüssigen Gepräges; alles was er schreibt, ist notwendig und angemessen.

Wenn man die Werke der ersten Schaffensperiode von de Falla betrachtet (1896-1904), stellt man fest, dass es hauptsächlich Klavierwerke sind und dass die meisten der Gattung Charakterstück angehören: *Nocturno*, *Mazurka in c-moll* (um 1899), *Serenata andaluza* (um 1900), *Canción* (1900), *Vals-Capricho* (um 1900), *Cortéjo de gnomos* (1901), *Serenata* (1901) und *Allegro de concierto* (1903-1904). De Falla hat das *Nocturno*, die *Serenata andaluza*, die *Vals-Capricho* und das *Allegro de concierto* im Rahmen seiner Klavierabende selbst uraufgeführt, was darauf schließen lässt, dass er in jungen Jahren ein komponierender Pianist nach romantischem Vorbild werden wollte.

In seinen ersten Klavierwerken ist vor allem der Einfluss Chopins deutlich zu erkennen – besonders im *Nocturno* und der *Mazurka* – und das ist nicht verwunderlich, denn es gab neben großen ästhetischen Ähnlichkeiten auch eine subtile künstlerische Affinität zwischen de Falla und dem polnischen Komponisten. De Falla hatte von 1897 bis 1899 an der „Staatlichen Schule für Musik und Vortragskunst“ in Madrid – so hieß damals das Madrider Konservatorium – bei José Tragó studiert, der 1877 am Pariser Conservatoire in der Klasse von Georges Mathias, einem Schüler Chopins, einen ersten Preis in Klavier erhalten hatte. Es sind in den ersten Werken de Fallas auch deutliche Anklänge an Schumann, Liszt, Grieg und Albéniz zu erkennen, doch handelt es sich dabei keineswegs um Plagiate: der junge Komponist prägt Entlehntem seine persönliche Eigenart auf und macht es zu einem Bestandteil seines eigenen Stils. Diese Jugendwerke zeigen außerdem, dass de Falla schon in seinem Frühschaffen das vordergründige Lokalkolorit vermied. So greift er etwa in der *Serenata andaluza* sehr zurückhaltend und in stilisierter Form Wendungen der andalusischen Folklore auf, lässt es aber bei einer unauffällig in der rechten Hand gespielten Folge von

¹ *Wittgenstein und die Musik*, Ludwig Wittgenstein – Rudolf Koder: Briefwechsel. Haymon, Innsbruck, 2000, p.144.

² Die in diesem Text angegebenen Kompositionsdaten hat Antonio Gallego ermittelt: *Catálogo de obras de Manuel de Falla*, Madrid, Ministerio de Cultura (Dirección General de Bellas Artes y Archivos), 1987.

Sechzehnteln bewenden, um die charakteristischen Melismen des Flamencogesangs anzudeuten. Merkwürdig ist, dass man in diesem Stück mit dem andalusischen Kolorit auf ein Zitat von Edvard Grieg stößt, ein nahtlos eingearbeitetes kurzes Melodiefragment aus dem dritten Satz seines Konzerts für Klavier und Orchester. Könnte es sein, dass wir es hier mit der unbewussten Reproduktion von Wendungen zu tun haben, die der Komponist im Ohr hat oder der Pianist in den Fingern?

Erstaunlich ist die *Canción*, denn, wie der Musikwissenschaftler Ronald Crichton sehr richtig bemerkt, man könnte meinen, wenn man den Anfang hört, „*es handle sich um eine verlorene Gymnopédie von Satie*“. Tatsächlich erinnern die Akkorde der Einleitung und der melancholische Charakter der Melodie an die *Gymnopédies* von Satie – die dieser, wohlgemerkt, 1888 komponierte –, insgesamt vermittelt das Stück aber die poetische Stimmung und die Intimität eines Liedes ohne Worte im Stil der Neuromantik.

Nach seinen Studienjahren (1902-1904) bei dem katalanischen Komponisten und Musikwissenschaftler Felipe Pedrell schlug de Falla einen neuen Weg ein und setzte sich ehrgeizigere Ziele als die des komponierenden Pianisten: er wollte nun ein Komponist sein, der für sein Schaffen – und von ihm – lebte. So erläuterte er denn auch 1915 im Gespräch mit dem Journalisten Rafael Benedito: „*Ich hatte nie die Absicht, Virtuose zu werden. Das Leben als Virtuose, die ständigen Konzertreisen, das war mir schon immer zuwider.*“ Diese Neuorientierung mag einer der Gründe dafür sein, dass er außer den *Cuatro piezas españolas* (um 1906-1908), der *Fantasia baetica* (1919) und *Pour le Tombeau de Paul Dukas* (1935) keine weiteren Werke für Klavier allein komponiert hat: da es für ihn keine Notwendigkeit gab, sein Konzertrepertoire durch immer neue eigene Werke zu erweitern – Rachmaninow war damals der typische Fall des komponierenden Pianisten –, konnte er sich auf Projekte konzentrieren, die ihn mehr interessierten, insbesondere die Bühnenkomposition. Er stellte seine Konzerttätigkeit nicht ganz ein, trat aber nur noch vereinzelt auf und hauptsächlich als Interpret seiner eigenen Werke, etwa mit dem

Klavierpart seiner *Noches en los jardines de España*, den er mehrfach spielte.

De Falla begann mit der Komposition seiner *Cuatro piezas españolas* um das Jahr 1906 in Madrid, und er vollendete sie 1908 in Paris. Der berühmte katalanische Pianist Ricardo Viñes, der sich vehement für die französische und die spanische Musik seiner Zeit einsetzte, spielte am 27. März 1909 in der Salle Érard in Paris im Rahmen einer Veranstaltung der Société Nationale de Musique die Uraufführung. Diese Stücke sind Beispiele einer vollendet gelungenen Synthese, die die „Substanz“ einiger Musik- und Tanzformen der spanischen Folklore - notengetreue Zitate von Volksliedmelodien sind selten in diesen Werken – mit den impressionistischen Techniken verknüpft, die de Falla in Paris bei Meistern wie Claude Debussy und Paul Dukas studiert hat. In einem Brief, den er am 15. April 1909 auf Spanisch an den französischen Hispanisten und Musikwissenschaftler Henri Collet richtete, erläuterte de Falla seine Auffassung: „*Als ich die Piezas schrieb, war es meine Absicht [...], meine Eindrücke vom Charakter und der Gemütslage dieser vier deutlich voneinander abgegrenzten Volksgruppen Spaniens musikalisch zum Ausdruck zu bringen. Mein Ideal in der Musik wäre es, mit ihr sprechen und malen zu können. Das Verhältnis von Farben und Klängen hat für mich einen hohen Stellenwert, und so geschah es häufig, dass mir beim Betrachten eines Gemäldes oder eines alten Kirchenfensters Melodien oder harmonische Wendungen in den Sinn kamen. Diese Ideale bringen es mit sich, dass ich die Musik als eine Kunst der Klangmalerei betrachte [...].*“

Zehn Jahre später komponierte de Falla in Madrid die *Fantasia baetica*. Die von Arthur Rubinstein in Auftrag gegebene Komposition ist ein Werk des Übergangs im Schaffen unseres Komponisten: mit ihrer meisterlichen Behandlung des Klaviers, das die Flamenco-Gitarre nachahmt, den *cante jondo*, Tanzschritte, das Rhythmusinstrument, ist sie das Fazit der vorausgehenden Schaffensperiode (beispielsweise *Noches en los jardines de España*), und mit ihrem hohen Abstraktionsgrad, ihrem wenig gefälligen Charakter, den dissonanten Spannungen und der klaren Linienführung weist sie auf

die herbe Strenge der nachfolgenden Schaffensperiode voraus, die uns in Werken wie *El retablo de Maese Pedro* (1919-1923) und dem Konzert für Cembalo und fünf Instrumente (1923-1926) entgegentritt. In einem Brief vom 5. März 1926 an José Gálvez Ruiz, Kapellmeister der Kathedrale von Cadiz, stellte de Falla klar: „[...] das *baetica des Titels bedeutet nicht, dass ich ‚speziell Sevilla‘ in Sinn gehabt hätte. Ich wollte damit lediglich unserer im Lateinischen so bezeichneten andalusischen Volksgruppe ein Denkmal setzen.*“ Rubinstein brachte das Werk am 8. Februar 1920 in der Society of Friends of Music in New York zur Uraufführung, aber es erschloss sich ihm nicht in seiner ganzen bemerkenswerten schmerzlichen Schönheit, und so hat er es in der Folge nur wenige Male gespielt: verbürgt ist, dass er es zwischen 1920 und 1926 außer in den Vereinigten Staaten auch in Brasilien, England, Frankreich und Spanien gespielt hat. Im zweiten Band seiner Memoiren erinnert sich Rubinstein an seinen ersten Eindruck von der *Fantasía baetica*: „Das Stück enthielt einiges an technischen Schwierigkeiten mit seinem stilisierten Flamenco, seinen komplizierten Nachahmungen der Gitarre und vielleicht einigen glissandi zu viel.“

1920 komponierte de Falla sein erstes in Granada entstandenes Werk, die *Homenaje Pour le Tombeau de Claude Debussy* für Gitarre zu Ehren des Meisters, von dem er so viel Unterstützung und Anregung bekommen hatte. In diesem Werk, einer veritablen Trauerhabanera, macht de Falla sehr feinsinnigen Gebrauch von kurzen Motiven aus der Musik Debussys: im Schlussteil des Stücks zitiert er vier Takte aus „La soirée dans Grenade“ (1903), dem zweiten Stück der *Estampes* für Klavier, und verarbeitet sehr gekonnt zwei Melodiefragmente, das eine aus „La sérénade interrompue“, der Nr.9 des ersten Hefts der *Préludes* für Klavier (1909-1910), das andere dem dritten Teil „Le matin d’un jour de fête“ des Orchesterwerks *Iberia* (1905-1908) entnommen. De Falla hat das Werk ursprünglich für Gitarre geschrieben, er fertigte aber sofort eine Klavierfassung an, die hier eingespielt ist.

In ihrer Nummer vom Mai/Juni 1936 widmete die *Revue Musicale* Paul Dukas aus Anlass seines ersten Todestages ein Sonderheft mit einer Musikbeilage unveröffentlichter Kompositionen, die unter dem Titel *Le Tombeau de Paul Dukas* zusammengefasst waren. Neun Komponisten beteiligten sich an dieser postumen Hommage, zwei davon waren bedeutende spanische Musiker: Manuel de Falla und Joaquín Rodrigo. Das Stück *Pour le Tombeau de Paul Dukas*, das de Falla 1935 komponierte, ist ein Werk von nobler Emphase und tiefem Empfinden; es wurde am 28. April 1936 von Joaquín Nin-Culmell im Rahmen der „Auditions du mardi“ der *Revue Musicale* in Paris uraufgeführt. Einen Tag nach de Fallas Tod am 14. November 1946 in Alia Gracia (Argentinien) erschien in der Zeitung *Arriba* ein Artikel von Joaquín Rodrigo, eine eindrucksvolle Reflexion, die aufs schönste den Charakter des Werkes beschreibt, das de Falla zum ehrenden Andenken an Dukas geschrieben hat: „Nichts klingt mehr, man könnte meinen, es tauchten, wie die Jahre vergehen, daraus geheimnisvolle Akkorde auf, spröde und zugleich ergriffen; jetzt erscheint, mächtig hervorbrechend, das Mausoleum aus Marmor, das zu Ehren eines anderen berühmten Verstorbenen errichtet wurde, für Paul Dukas.“

Noches en los jardines de España

Am 9. April 1916 spielte der Pianist José Cubiles aus Cadiz am Teatro Real in Madrid unter der Leitung von Enrique Fernández Arbós die Uraufführung eines der Hauptwerke im Schaffen de Fallas: *Noches en los jardines de España*. De Falla widmete seine *Noches* Ricardo Viñes, der bereits seine *Piezas españolas* uraufgeführt hatte. Aber Viñes hatte nicht genug Zeit, das Werk einzustudieren, und so kam es, dass José Cubiles die Uraufführung übernahm. Drei Wochen nach dieser ersten Aufführung spielte de Falla das Werk selbst in Cadiz, Viñes war am 13. September 1917 der Solist in San Sebastián, beide Aufführungen ebenfalls unter der Leitung von Arbós.

Die Entstehung dieser Komposition nahm ihren Anfang 1909 in Paris; acht Jahre sollten vergehen, bis sie ihre endgültige Form gefunden hatte. Im Jahr 1909 kannte de Falla Granada noch nicht – erst 1915 kam er erstmals in die Stadt –, und wie es schon 1904-1905 bei seinem lyrischen Drama *La vida breve* gewesen war, ließ er sich in seinem Einfühlungs- und Vorstellungsvermögen von dem reichlich vorhandenen Bild- und Tonmaterial und der Literatur anregen. Die *Gärten Spaniens* von Rusiñol (1903) – eine Sammlung von Kupferstichen mit Reproduktionen von Gartenbildern des katalanischen Malers, von denen siebzehn Motive in Granada zeigen – waren eine seiner wichtigsten Inspirationsquellen: die melancholische Schönheit, das Dämmerlicht und die geheimnisvolle Stimmung einiger dieser Gartenbilder haben sicher zur klanglichen Stimmungsmalerei der *Noches* beigetragen. Anregungen bezog der Falla auch aus der Lektüre von Büchern und Gedichten über Granada und die Alhambra und daraus, dass er Werke von Debussy hörte und analysierte.

Befruchtend für seine Phantasie war insbesondere das Buch *Granada (Guía emocional)* von María Martínez Sierra. Die Schriftstellerin, die aus nächster Nähe miterlebte, wie dieses Buch auf de Falla wirkte, erinnert sich: „*Der spätere Komponist des Amor brujo machte gerade eine dieser unproduktiven Phasen durch, die ähnlich qualvoll sind wie die Zeiten „innerer Leere“, von denen die Mystiker heimgesucht werden. [...] Eines Tages, als er wieder einmal ziellos umherwanderte, wie er es gerne tat, um durch die körperliche Bewegung seiner quälenden inneren Unruhe entgegenzuwirken, blieb er in der Rue de Richelieu vor dem Schaufenster der spanischen Buchhandlung stehen. Dort starrte ihn - so empfand er es jedenfalls - ein Buch an: Granada (Guía emocional) von Martínez Sierra. Er gab dafür die paar Francs aus, die er in der Tasche hatte, und las die halbe Nacht. Am nächsten Morgen erwachte er und mit ihm seine Inspiration. [...] Er hatte seine Schaffenskraft wiedergefunden. Und es schwirrten ihm im Kopf planlos, hartnäckig, begierig, endlich zu erklingen, die betörenden Melodien eines seiner besten Werke herum: Noches en los jardines de España.“*

Symphonische Impressionen für Klavier und Orchester ist der Untertitel der *Noches*, was die Orientierung an Debussy erkennen lässt; in dem Satz „En el Generalife“ sind sogar deutliche Anklänge an eine Passage aus „Dialogue du vent et de la mer“ zu hören, dem dritten Satz von Debussys *La Mer*. Unter den Skizzen zu diesem Werk finden sich zudem Orchesterpassagen aus *Pelléas et Mélisande*, die de Falla abgeschrieben und mit Kommentaren versehen hat, und das zeigt, dass er die Klangkombinationen des französischen Meisters gründlich studiert hat.

Unter den sonstigen Anleihen de Fallas bei fremden Werken, die er äußerst gekonnt mit seiner eigenen Musik verknüpft, findet sich an der Stelle des ersten Klaviereinsatzes in „En el Generalife“ eine vollendete Synthese von drei Schichten: es sind dies die ersten Takte der *Jeux d'eau à la Villa d'Este* von Liszt, der Anfang der *Jeux d'eau* von Ravel und das Klangbild von Wassergeräuschen, wie sie an einem Ort wie dem Generalife zu hören sind. Im weiteren Verlauf, auf dem Höhepunkt dieses ersten Nocturnes gipfelt ein chromatisches Crescendo nach wagnerschem Vorbild im Zitat des ersten Leitmotivs aus *Tristan und Isolde* von Wagner, einem Zitat mit der Klangwirkung sprudelnden Wassers, gemalt von den Arpeggien des Klaviers.

Was die formale Gestalt angeht, handelt es sich bei den *Noches* trotz der dreisätzigen Anlage – „En el Generalife“, „Danza lejana“, „En los jardines de la Sierra de Córdoba“ – nicht um ein Klavierkonzert. Wir haben es vielmehr mit einer Folge von Nocturnes zu tun; Geschlossenheit stiftet das gleichbleibende Rhythmus-element der andalusischen Tänze und die Fortspinnung thematischer Motive durch alle drei Sätze mit den Mitteln einer meisterhaften Variationskunst. Die beiden Ecksätze enden nicht mit einer auftrumpfenden Coda, sie verklingen ersterbend im duftenden, geheimnisvollen Dunkel der spanischen Nächte Granadas und Córdoba; der zweite Satz führt *attacca* in den dritten mit einer arpeggierten Oktavenpassage, die wie ein energisch stampfender Tanz anmutet. Das Klavier ist vollständig in das Klanggewebe des Orchesters eingebettet und es trägt mit seiner Klangfarbe dazu bei, dass sich ganz neue und sehr schöne Orchesterfarben ergeben. Wenn es sich davon abhebt,

geschieht das nicht, um mit Virtuosität zu glänzen, sondern um mit seinen Arabesken und Kaskaden von Arpeggien das Plätschern der Springbrunnen in den Gärten des Generalife abzubilden oder um sich im letzten Satz in ausdrucksvollen Selbstgesprächen zu ergehen, in denen seine Kantilene Züge des *cante jondo* annimmt. Eine genauere Analyse des Werks würde hier zu weit führen; es sei uns aber gestattet, einen Auszug aus einem Originaltext zu zitieren, aus dem von de Falla selbst verfassten Programmheft der Uraufführung. Der Komponist kommentierte seine *Noches* wie folgt: *„Thematische Grundlage dieses Werkes sind [wie bei den meisten anderen Werken des Komponisten, La vida breve, El amor brujo] die Rhythmen, die Modi, die Kadenzformeln und die Verzierungsformeln, die charakteristisch für den andalusischen Volksgesang sind, der aber sehr selten in seiner ursprünglichen Gestalt verwendet wird. Auch die instrumentale Behandlung stilisiert häufig Effekte, die den Instrumenten der Volksmusik eigentümlich sind. Es sei ausdrücklich darauf hingewiesen, dass diese Nocturnes keine Programmmusik sind, sie wollen lediglich expressive Musik sein, und dass die Klangmalerei auf tiefere Empfindungen zurückgeht als bloßes Tanz- und Festgetümmel, auch Schmerz und Geheimnis fließen ein.“*

Es sei noch angemerkt, dass Javier Perianes vor der Einspielung dieser Klavierwerke von de Falla im Manuel de Falla Archiv in Granada die Autographen des Komponisten und verschiedene gedruckte Quellen durchgearbeitet hat; so war es ihm möglich, Fehler und Ungenauigkeiten zu berichtigen, die sich immer noch in einigen Partiturausgaben finden.

YVAN NOMMICK
Übersetzung Heidi Fritz

Manuel de Falla: de pianista-compositor a compositor-pianista

El filósofo Ludwig Wittgenstein establece una interesante tipología de las maneras de componer música: «Composiciones que han sido compuestas al piano, sobre el piano, aquéllas que han sido compuestas con la pluma pensando y las que lo han sido sólo con el oído interior, han de tener un carácter *completamente* diferente y *producir* una impresión de un tipo completamente diferente». Falla perteneció, como Debussy, Ravel o Stravinsky, a la primera categoría de compositores pues, excelente pianista, utilizaba su instrumento para crear su música. El hecho de que un gran compositor trabaje al piano es un dato interesante que ha de ser tenido en cuenta a la hora de estudiar la génesis de sus obras –y no sólo las pianísticas–, ya que no se trata de una insuficiencia de su audición interior de la música, sino de la necesidad de tener un contacto directo, físico, con la materia sonora. Así, Ravel, dotado de un oído musical extremadamente refinado, confiaba a su alumno Manuel Rosenthal que «el teclado es el tratado de armonía del compositor. Ahí es donde se encuentra todo».

Obras para piano solo

Desde el chopiniano *Nocturno* (hacia 1896)¹ hasta *Pour le Tombeau de Paul Dukas* (1935), pieza basada en un breve material extraído de la *Sonata en Mi bemol menor* para piano de Dukas, las obras originales para piano solo de Manuel de Falla ofrecen una asombrosa

diversidad de fuentes de inspiración, estéticas y paisajes sonoros y evidencian una cualidad presente en toda su producción: el rechazo al virtuosismo superficial y a lo superfluo; todo lo que escribe es necesario y está en su sitio exacto.

Al examinar las obras terminadas del primer período creativo de Falla (1896-1904), constatamos que la mayoría están escritas para piano y pertenecen esencialmente al género de la pieza característica: *Nocturno*, *Mazurca en Do menor* (hacia 1899), *Serenata andaluza* (hacia 1900), *Canción* (1900), *Vals-Capricho* (hacia 1900), *Cortejo de gnomos* (1901), *Serenata* (1901) y *Allegro de concierto* (1903-1904). Falla estrenó él mismo, en sus recitales de piano, el *Nocturno*, la *Serenata andaluza*, el *Vals-Capricho* y el *Allegro de concierto*, lo que indica que en su juventud deseaba llegar a ser pianista-compositor al estilo romántico.

En sus primeras obras para piano, la influencia de Chopin es la más evidente – muy particularmente en el *Nocturno* y en la *Mazurca* –, y esto no es sorprendente porque además de una fuerte afinidad estética, un sutil parentesco artístico unía Falla al compositor polaco. Así, en la Escuela Nacional de Música y Declamación de Madrid – nombre que llevaba entonces el Conservatorio de Madrid –, Falla fue alumno entre 1897 y 1899 de José Tragó que había obtenido en 1877 un primer premio de piano en el Conservatorio de París en la clase de Georges Mathias, uno de los discípulos de Chopin. También encontramos huellas claras de la presencia de Schumann, Liszt, Grieg y Albéniz en las obras tempranas de Falla, pero no se trata de ninguna manera de plagios: el joven compositor estampa su sello personal en los elementos tomados en préstamo y los incorpora a su propio estilo. Por otra parte, estas piezas de juventud demuestran que Falla evitó desde su primera etapa creativa el color local superficial. En la *Serenata andaluza*, por ejemplo, evoca con mucha discreción los elementos folclóricos andaluces, estilizándolos: al final de la pieza, la súbita aparición en la mano derecha de una sucesión de semicorcheas es suficiente para evocar los melismas propios del cante flamenco. Curiosamente, captamos en la atmósfera andaluza

1 Las fechas de composición de las obras de Falla citadas en este texto han sido establecidas por Antonio Gallego: *Catálogo de obras de Manuel de Falla*, Madrid, Ministerio de Cultura (Dirección General de Bellas Artes y Archivos), 1987.

de esta pieza la cita, perfectamente integrada, de un breve fragmento melódico del tercer tiempo del *Concierto* para piano y orquesta de Grieg. ¿Reaparición inconsciente de fórmulas recordadas por el oído del compositor o los dedos del pianista?

El caso de la *Canción* es llamativo pues, como bien escribe el musicólogo Ronald Crichton, su comienzo «podría pasar por una *Gymnopédie* extraviada por Satie». Es verdad que los acordes de la introducción y el carácter melancólico de la melodía nos recuerdan las *Gymnopédies* de Satie – compuestas, recordémoslo, en 1888 –, pero el conjunto de la pieza nos transmite la atmósfera poética e íntima de una canción sin palabras de corte neorromántico.

A raíz de sus años de estudios (1902-1904) con el compositor y musicólogo catalán Felipe Pedrell, Falla eligió una ruta más ardua que la del pianista-compositor: ser un compositor que viva para – y de – la creación. De hecho, declararía en 1915 al periodista Rafael Benedito: «Nunca pensé en ser virtuoso. El virtuosismo, con sus conciertos en “tournée”, me ha causado siempre un verdadero horror». Esta orientación es quizá uno de los factores que explican por qué, a excepción de las *Cuatro piezas españolas* (hacia 1906-1908), la *Fantasía bætica* (1919) y *Pour le Tombeau de Paul Dukas* (1935), no compuso más obras para piano solo: al no tener la obligación de nutrir con obras propias un repertorio de concertista –Rachmaninov es entonces el caso más emblemático de pianista-compositor–, pudo dedicarse a proyectos que le atraían más, en particular los relacionados con la música escénica. Seguiría, sin embargo, produciéndose como pianista en público, pero de manera muy puntual, y esencialmente para interpretar sus propias obras: tocando, por ejemplo, en varias ocasiones la parte de piano de sus *Noches en los jardines de España*.

Falla inició la composición de las *Cuatro piezas españolas* en Madrid, en torno a 1906, y las terminó en París en 1908. Fue el gran pianista catalán Ricardo Viñes, ardiente defensor de la música francesa y española de su tiempo, quien las estrenó el 27 de marzo de 1909 en la Sala Érard de París, en el marco de la Société Nationale de Musique.

Estas piezas son un ejemplo perfecto de síntesis entre la «esencia» de determinadas músicas y danzas populares españolas –las citas textuales de melodías populares son poco frecuentes en estas obras– y las técnicas impresionistas que Falla estudió en París con maestros como Claude Debussy y Paul Dukas. En una carta fechada el 15 de abril de 1909, Falla explica sus intenciones al musicólogo e hispanista francés Henri Collet: «Y lo que me he propuesto [...] al escribir las *Piezas*, es expresar musicalmente la impresión en mí producida por el carácter y el ambiente de esas cuatro ramas bien distintas de la raza española. Mi ideal en música sería poder hablar y poder pintar con ella. La relación entre los colores y los sonidos me interesa de tal modo que un cuadro o una vidriera antigua me han sugerido muchas veces ideas melódicas o combinaciones armónicas. Estos ideales me llevan a considerar la música como un arte de evocación [...]».

Diez años después, Falla compuso en Madrid la *Fantasía bætica*. Fruto de un encargo del gran pianista Arthur Rubinstein, es una obra clave en la producción de nuestro compositor: el magistral tratamiento del piano, que evoca la guitarra flamenca, el cante jondo, la danza, la percusión, resume la etapa anterior (por ejemplo *Noches en los jardines de España*) y anuncia por su abstracción, aspereza, tensión y claridad de texturas la austeridad de la etapa siguiente que se manifestará en obras como *El retablo de maese Pedro* (1919-1923) y el *Concierto* para clave y cinco instrumentos (1923-1926). Falla precisó en una carta dirigida el 5 de marzo de 1926 a José Gálvez Ruiz, maestro de capilla de la catedral de Cádiz, que «[...] el título de “Bætica” no tiene ninguna significación “especialmente sevillana”. Con él sólo he pretendido rendir homenaje a nuestra raza latina-andaluza». Rubinstein estrenó la obra el 8 de febrero de 1920 en la Society of the Friends of Music de Nueva York, pero no entendió su extraordinaria belleza desgarrada y después la interpretó pocas veces: además de en Estados Unidos, está documentado que entre 1920 y 1926 la tocó en Brasil, Inglaterra, Francia y España. Escribe Rubinstein en el segundo volumen de sus memorias, recordando su primer contacto con la *Fantasía bætica*: «La pieza planteaba bastantes problemas técnicos con su flamenco estilizado, sus imitaciones complicadas de guitarra, y quizá algunos *glissandi* de más».

Noches en los jardines de España

En 1920, Falla compuso su primera obra fechada en Granada, la pieza de guitarra *Homenaje para Le Tombeau de Claude Debussy*, el maestro francés de quien recibió tantos consejos y apoyo. En esta obra, verdadera habanera fúnebre, Falla utiliza con mucha sutileza breves elementos procedentes de la música de Debussy: cita en la parte final cuatro compases de «La noche en Granada» (1903), pieza nº 2 de las *Estampas para piano*, y reelabora con mucha habilidad un diseño melódico procedente de la «La serenata interrumpida», nº 9 del primer libro de *Preludios para piano* (1909-1910), y otro extraído de «La mañana de un día de fiesta», tercera parte de *Iberia* para orquesta (1905-1908). La pieza original es para guitarra, pero Falla realizó inmediatamente una versión para piano de la pieza, que es la que oímos en este disco.

En su número de mayo-junio de 1936, la revista parisina *La Revue Musicale*, para conmemorar el primer aniversario del fallecimiento de Paul Dukas, le dedicó un número especial que incluía un suplemento musical inédito, titulado *Le Tombeau de Paul Dukas*. Entre los nueve compositores que contribuyeron a este homenaje póstumo, figuraban dos grandes músicos españoles: Manuel de Falla y Joaquín Rodrigo. La pieza escrita en 1935 por Falla, *Pour le Tombeau de Paul Dukas*, obra de gran nobleza y recogimiento, fue estrenada por Joaquín Nin-Culmell el 28 de abril de 1936, en París, en el marco de las «Audiciones del martes» de *La Revue Musicale*. Al día siguiente de la muerte de Falla, acaecida el 14 de noviembre de 1946 en Alta Gracia (Argentina), el periódico *Arriba* publicó unas impresionantes palabras de Joaquín Rodrigo que describen perfectamente el carácter de la obra que Falla compuso en homenaje a Dukas: «Todo ha cesado de sonar, parece como que pasan los años y de ellos surgen unos acordes enigmáticos, austeros y conmovidos a la vez; se levanta ahora [...], en sucesivas y amplias gradas, el marmóreo mausoleo erigido a la memoria de otro gran desaparecido: Pablo Dukas».

El 9 de abril de 1916, en el Teatro Real de Madrid, el pianista gaditano José Cubiles estrenó, bajo la dirección de Enrique Fernández Arbós, una de las obras fundamentales del catálogo falliano: *Noches en los jardines de España*. Falla dedicó sus *Noches* a Ricardo Viñes, quien ya había estrenado sus *Cuatro Piezas españolas*. Sin embargo, Viñes no dispuso del tiempo necesario para estudiar la obra y, por ello, fue José Cubiles quien la estrenó. Veinte días después del estreno, el propio Falla la interpretó en Cádiz y Viñes sería su solista el 13 de septiembre siguiente en San Sebastián, ambos también bajo la batuta del Maestro Arbós.

Podemos situar en 1909, en París, el inicio de la gestación de esta composición, y habrían de transcurrir ocho años hasta que encontrara su forma definitiva. En 1909, Falla no había estado nunca en Granada –ciudad a la que no viajaría hasta 1915– y, como había ocurrido en 1904-1905 con su drama lírico *La vida breve*, nutrió su sensibilidad y su imaginación con múltiples referencias pictóricas, literarias y sonoras. Su inspiración se sustenta, en particular, en la contemplación de los *Jardins d’Espanya* de Rusiñol (1903) –carpetas que incluye láminas con reproducciones de pinturas de jardines del pintor catalán, de las que diecisiete evocan a Granada–. La melancólica belleza, la luz crepuscular y el misterio que emanan de algunas de estas imágenes contribuyeron, ciertamente, a la creación de la atmósfera sonora de las *Noches*. También se inspiró en la lectura de libros y poemas relacionados con Granada y la Alhambra, y en el análisis y audición de obras de Debussy.

La lectura de *Granada (Guía emocional)* de María Martínez Sierra excitó especialmente su imaginación. La escritora, testigo directo del impacto que produjo este libro en Falla, recuerda: «Atravesaba el futuro autor de *El amor brujo* uno de esos períodos de esterilidad que pueden compararse en tormento a los períodos de “aridez” que padecen los místicos. [...] Un día, en los vagabundeos con los cuales intentaba, merced al movimiento del cuerpo, templar su tortura interior, se detuvo en la calle de Richelieu ante el escaparate de la

Librería Española. Allí estaba acechándole –al menos él lo creyó así– un libro: *Granada (Guía emocional)*, de Martínez Sierra. Gastó los pocos francos que llevaba en comprarle, y pasó la noche leyéndole. A la mañana siguiente despertaron a un tiempo él y la inspiración. [...] El poder de crear le animaba de nuevo. Y en su cerebro se agitaban confusas, insistentes, ansiosas de romper a cantar las embrujadas melodías de una de sus mejores obras: *Noches en los jardines de España*».

Las *Noches* tienen por subtítulo *Impresiones sinfónicas para piano y orquesta*, lo que indica una ascendencia debussiana; se oye incluso en «El Generalife» una clara alusión a un pasaje de «Diálogo del viento y el mar», tercera parte de *El Mar* de Debussy. Por otra parte, entre los borradores de la obra se encuentran, apuntados y comentados por Falla, pasajes orquestales de *Pelléas et Mélisande* que atestiguan el estudio profundo que realizó de las combinaciones sonoras del maestro francés.

Entre los demás elementos intertextuales que Falla mezcla admirablemente con su propia música, hemos detectado que la primera entrada de piano de «En el Generalife» es una síntesis perfecta de tres estratos: los primeros compases de *Los juegos de agua en la Villa d'Este* de Liszt, el inicio de los *Juegos de agua* de Ravel y la propia percepción de lo que son las sonoridades acuáticas que emanan de un lugar como El Generalife. Asimismo, en el clímax de este primer nocturno, un *crescendo* cromático de inspiración wagneriana culmina en la cita del primer *leitmotiv* de *Tristán e Isolda* de Wagner, cita de la que parecen brotar las aguas en los arpeggios del piano.

Desde el punto de vista formal, si bien se estructuran en tres partes –«En el Generalife», «Danza lejana», «En los jardines de la Sierra de Córdoba»– las *Noches* no son un concierto para piano, sino una sucesión de nocturnos cuya unidad está asegurada por unos diseños melódicos desarrollados en toda la obra mediante un consumado arte de la variación y por el uso constante de ritmos de danzas

andaluzas. Sus dos movimientos extremos no desembocan en codas triunfales sino que se desvanecen en el perfumado misterio de la noche granadina y cordobesa; el segundo nocturno enlaza directamente con el tercero mediante un pasaje pianístico en octavas partidas que evoca un vigoroso taconeo. El piano está plenamente integrado en el tejido sinfónico y contribuye con su timbre a la creación de bellos e inéditos colores orquestales. Cuando cobra protagonismo no es para hacer alarde de virtuosismo, sino para evocar con sus arabescos y cascadas de arpeggios el murmullo de los surtidores de los jardines de la Alhambra, o para entregarse en el último movimiento a expresivos soliloquios en los que su canto raya en lo jondo. No cabe aquí profundizar más en el análisis de la obra, pero permítasenos citar un extracto de un texto fundamental: las notas al programa de mano del estreno redactadas por el propio Falla. Así describe el compositor sus *Noches*: «La parte temática de esta obra está basada (como en la mayor parte de las de su autor, *La vida breve*, *El amor brujo*, etc.) en los ritmos, modalidades, cadencias y figuras ornamentales que caracterizan el canto popular andaluz, que, sin embargo, muy pocas veces se aplica en su forma auténtica; y el mismo trabajo instrumental estiliza frecuentemente determinados efectos peculiares a los instrumentos del pueblo. Téngase presente que la música de estos nocturnos no pretende ser descriptiva, sino simplemente expresiva, y que algo más que rumores de fiestas y de danzas ha inspirado estas evocaciones sonoras, en las que el dolor y el misterio tienen también su parte».

Al concluir estas notas, hemos de precisar que antes de efectuar la grabación de las obras pianísticas de Falla que figuran en este disco, Javier Perianes ha consultado en el Archivo Manuel de Falla de Granada los manuscritos autógrafos del compositor así como diversas fuentes impresas, lo que le ha permitido corregir errores e imprecisiones que existen todavía en algunas ediciones.

YVAN NOMMICK



www.javierperianes.com

Javier Perianes, considéré comme l'un des artistes espagnols de tout premier plan dans son pays comme à l'étranger, participe régulièrement aux festivals de Santander, Grenade, Perelada et San Sebastián. Il se produit dans d'importantes saisons musicales à travers le monde, notamment au Carnegie Hall de New York, au Concertgebouw d'Amsterdam, au Conservatoire Tchaïkovski de Moscou, au Conservatoire de Shanghai, à l'Auditorio Nacional de Madrid, au Palau de la Música de Barcelone. Il donne des récitals aux festivals internationaux Ravinia et Gilmore de Chicago et au Festival de La Roque d'Anthéron en France, ainsi qu'au Konzerthaus de Berlin.

Javier Perianes travaille avec des chefs d'orchestre tels que Lorin Maazel, Daniel Barenboim, Zubin Mehta, Rafael Frühbeck de Burgos, Jesús López Cobos, Antoni Wit, Daniel Harding et Vassily Petrenko. Parmi ses engagements récents, citons des concerts avec le BBC Symphony Orchestra sous la direction de Josep Pons, l'Orchestre symphonique de Tokyo (Hiroshi Kodama) et l'Orchestre philharmonique de Varsovie (Claus Peter Flor), ainsi que des récitals ou concerts de musique de chambre à Barcelone, Tokyo, Vancouver et Londres (son premier récital au Wigmore Hall). Il faisait tout récemment ses débuts avec l'Orchestre philharmonique d'Israël sous la baguette de Zubin Mehta, avec qui il s'est déjà produit au festival de Lucerne. Ses précédents enregistrements chez harmonia mundi (*Impromptus* et *Klavierstücke* de Schubert, *Música Callada* de Mompou et *Sonates pour piano* de Manuel Blasco de Nebra) ont été salués par la critique.

The acclaim accorded to the pianist **Javier Perianes** by audiences and critics alike confirms his status as one of Spain's most exciting new artists. A familiar and sought-after participant at many renowned festivals within Spain, including Santander, Granada, Perelada, and San Sebastián, he has also performed in distinguished concert series throughout the world, having made notable appearances at Carnegie Hall in New York, the Amsterdam Concertgebouw, the Tchaikovsky Conservatory in Moscow, the Shanghai Conservatory, the Auditorio Nacional in Madrid, and the Palau de la Música in Barcelona, and given recitals at the Ravinia and Gilmore International Festivals in Chicago, the Festival de La Roque-d'Anthéron, and the Konzerthaus in Berlin.

Javier Perianes has worked with leading conductors including Lorin Maazel, Daniel Barenboim, Zubin Mehta, Rafael Frühbeck de Burgos, Jesús López Cobos, Antoni Wit, Daniel Harding, and Vassily Petrenko. Recent highlights of his career include appearances with the BBC Symphony Orchestra under Josep Pons, the Tokyo Symphony Orchestra (Hiroshi Kodama), and the Warsaw Philharmonic (Claus Peter Flor), and recitals or chamber concerts in Barcelona, Tokyo, Vancouver, and London (his first recital at the Wigmore Hall). He has just made his debut with the Israel Philharmonic under Zubin Mehta, including a performance at the Lucerne Festival. He has received critical acclaim for his recordings on harmonia mundi of Schubert's *Impromptus* and *Klavierstücke*, Mompou's *Música Callada*, and keyboard sonatas by Manuel Blasco de Nebra.

Javier Perianes gilt als einer der profiliertesten Künstler Spaniens und er ist auch international sehr gefragt. Er gastiert regelmäßig bei den Festivals von Santander, Granada, Perelada und San Sebastián und ist im Rahmen bedeutender Konzertreihen in aller Welt aufgetreten, insbesondere in der New Yorker Carnegie Hall, im Concertgebouw Amsterdam, dem Tchaikowsky-Konservatorium in Moskau, dem Konservatorium Schanghai, dem Auditorio Nacional in Madrid, dem Palau in Barcelona. Er war mit Recitals beim Internationalen Ravinia und Gilmore Festival in Chicago, beim Festival La Roque d'Anthéron in Frankreich und im Berliner Konzerthaus zu hören.

Javier Perianes hat mit führenden Dirigenten zusammengearbeitet, u.a. mit Lorin Maazel, Daniel Barenboim, Zubin Mehta, Rafael Frübeck de Burgos, Jesús López Cobos, Antoni Wit, Daniel Harding und Vassily Petrenko. Unter seinen Verpflichtungen der jüngsten Vergangenheit sind Auftritte mit dem BBC Symphony Orchestra unter der Leitung von Josep Pons, dem Symphony Orchestra Tokyo (Hiroshi Kodama) und den Warschauer Philharmonikern (Claus Peter Flor) zu nennen sowie Recitals und Kammerkonzerte in Barcelona, Tokio, Vancouver und London (sein erstes Solokonzert in der Wigmore Hall). Kürzlich gab er sein Debüt mit dem Israel Philharmonic Orchestra unter der Leitung von Zubin Mehta, mit dem er schon beim Festival in Luzern aufgetreten ist.

Mit seinen früheren Einspielungen bei harmonia mundi (Impromptus und Klavierstücke von Schubert, *Música Callada* von Mompou und Klaviersonaten von Manuel Blasco de Nebra) hat Perianes bei der Kritik große Zustimmung gefunden.

Considerado como uno de los artistas españoles más destacados nacional e internacionalmente, **Javier Perianes** participa con regularidad en los Festivales de Santander, Granada, Perelada y San Sebastián. También ha figurado en la programación de prestigiosas salas de conciertos, como el Carnegie Hall de Nueva York, el Concertgebouw de Amsterdam, el Conservatorio Tchaikovsky de Moscú y el de Shangai, el Auditorio Nacional de Madrid y el Palau de la Música de Barcelona. Ha estado presente en los festivales internacionales de Ravinia y Gilmore en Chicago, en el de La Roque d'Anthéron en Francia y el Konzerthaus de Berlín.

Javier Perianes trabaja asiduamente con directores de orquesta como Lorin Maazel, Daniel Barenboim, Zubin Mehta, Rafel Frübeck de Burgos, Jesús López Cobos, Antoni Wit, Daniel Harding y Vassili Petrenko. Entre sus colaboraciones recientes, podemos citar los conciertos con la BBC Symphony Orchestra bajo la dirección de Josep Pons, la Orquesta Sinfónica de Tokyo (Hiroshi Kodama) y la Filarmónica de Varsovia (Claus Peter Flor).

Asimismo, participa habitualmente en conciertos de música de cámara en Barcelona, Tokyo, Vancouver y Londres (hace poco ha ofrecido su primer recital en el Wigmore Hall). También ha debutado recientemente con la Orquesta Filarmónica de Israel bajo la batuta de Zubin Mehta, con quienes ha participado en el Festival de Lucerna. Sus anteriores grabaciones con harmonia mundi (*Impromptus* y *Klavierstücke* de Schubert, la *Música Callada* de Mompou y las *Sonatas para piano* de Blasco de Nebra) han sido recibidas con grandes elogios por parte de la crítica.



Josep Pons fait ses premières études à la célèbre “Escolania de Montserrat”, puis à Barcelone, sous la férule de Josep Soler et Antoni Ros-Marbà. Il fonde en 1985 l’Orquestra de Cambra Teatre Lliure au sein d’une prestigieuse institution d’art dramatique à Barcelone. Essentiellement spécialisée dans le répertoire pour orchestre de chambre du xx^e siècle, cette formation a rapidement acquis une réputation internationale. En 1994, Josep Pons prenait la direction de l’Orquesta Ciudad de Granada, poste dont il sera titulaire jusqu’en 2004. Il en fera rapidement l’une des premières formations symphoniques espagnoles. Une vingtaine d’enregistrements salués par la critique témoignent du parcours accompli.

Depuis 2003, Josep Pons est Chef Principal et Directeur Artistique de l’Orquesta y Coro Nacionales de España (OCNE). Grâce au profond travail de rénovation accompli sous sa baguette, l’OCNE est devenu une référence en matière de qualité et de programmation. À compter de la saison 2012-13, il prendra la direction musicale du Liceu de Barcelone où il occupe depuis 2003 les fonctions de Principal Chef Associé ; il y a dirigé les chefs-d’œuvre du répertoire.

Josep Pons est régulièrement invité à conduire des orchestres internationaux tels que l’Orchestre National de France, les Orchestres Philharmoniques de Radio France, Rotterdam, Tokyo, l’Orchestre de Chambre de Lausanne, le BBC Symphony Orchestra, l’Orchestre de Paris, l’Orchestre National de Lyon, l’Orchestre du Capitole de Toulouse, l’Orchestre de la Suisse romande et la Philharmonie de la Radio allemande.

Josep Pons began his musical studies at the famous Escolania de Montserrat and continued them in Barcelona under the guidance of Josep Soler and Antoni Ros-Marbà. In 1985 he founded the Orquestra de Cambra Teatre Lliure at the prestigious Barcelona institute of dramatic art. This formation specialising principally in the twentieth-century repertoire for chamber orchestra rapidly acquired an international reputation. In 1994 he took over the direction of the Orquesta Ciudad de Granada, where he remained until 2004. He soon turned it into one of the leading Spanish symphony orchestras. Some twenty critically acclaimed recordings document their collaboration.

Since 2003, Josep Pons has been Principal Conductor and Artistic Director of the Orquesta y Coro Nacional de España (OCNE). Thanks to the far-reaching renewal that has taken place under his direction, the OCNE is today regarded as a benchmark for its musical quality and its programming.

From the 2012-13 season onwards, he will become Music Director of the Gran Teatre del Liceu in Barcelona, where he has been Associate Principal Conductor since 2003 and has conducted the masterpieces of the operatic repertoire.

Josep Pons is regularly invited to conduct such leading international orchestras as the Orchestre National de France, the Orchestre Philharmonique de Radio France, the Rotterdam Philharmonic, the Tokyo Philharmonic, the Orchestre de Chambre de Lausanne, the BBC Symphony Orchestra, the Orchestre de Paris, the Orchestre National de Lyon, the Orchestre du Capitole de Toulouse, the Orchestre de la Suisse Romande, and the Deutsche Radio Philharmonie.

Josep Pons begann seine musikalische Ausbildung an der berühmten „Escolonia de Montserrat“ und studierte später in Barcelona bei Josep Soler und Antoni Ros-Marbà. 1985 gründete er das Orquestra de Cambra Teatre Lliure als eine Einrichtung des gleichnamigen renommierten Theaters in Barcelona. Das Orchester spezialisierte sich auf das Repertoire für Kammerorchester des 20. Jahrhunderts und gelangte schnell zu internationalem Ansehen. 1994 übernahm Josep Pons die Leitung des Orquesta Ciudad de Granada. In dieser Stellung, die er bis 2004 innehatte, machte er es zu einem der führenden Sinfonieorchester Spaniens. Etwa zwanzig Einspielungen, die von der Kritik mit großem Beifall aufgenommen wurden, geben einen überzeugenden Eindruck von dieser Entwicklung.

Seit 2003 ist Josep Pons Chefdirigent und künstlerischer Leiter des Orquesta y Coro Nacionales de España (OCNE). Er hat es von Grund auf erneuert und zu dem gemacht, was es heute ist, ein Orchester, das mit der Qualität seiner Interpretationen und mit seinen Konzertprogrammen Maßstäbe setzt.

Von der Spielzeit 2012-13 an wird er die musikalische Leitung des Gran Teatre del Liceu Barcelona übernehmen, wo er seit 2003 zweiter Chefdirigent ist und wo er die Meisterwerke des Repertoires dirigiert hat.

Als Gastdirigent ist Josep Pons regelmäßig mit Orchestern von Weltruf zu hören wie dem Orchestre National de France, dem Orchestre Philharmonique de Radio France, den Philharmonikern Rotterdam und Tokio, dem Orchestre de Chambre de Lausanne, dem BBC Symphony Orchestra, dem Orchestre de Paris, dem Orchestre National de Lyon, dem Orchestre du Capitole de Toulouse, dem Orchestre de la Suisse romande und der Deutschen Radio Philharmonie.

Josep Pons inició sus estudios musicales en la célebre Escolanía de Montserrat, continuándolos después en Barcelona con Josep Soler y Antoni Ros Marbà. Funda en 1985 l'Orquestra de Cambra del Teatre Lliure en el seno de la prestigiosa institución teatral barcelonesa. Básicamente especializada en el repertorio para orquesta de cámara del siglo XX, esta formación adquirió rápidamente un gran prestigio internacional. En 1994 Josep Pons asume la dirección de la Orquesta Ciudad de Granada, de la que será titular hasta el año 2004, convirtiéndola en una de las más importantes formaciones sinfónicas de España. Una veintena de grabaciones aclamadas por la crítica son testimonio de su buen hacer.

Desde el 2003 Josep Pons es el director artístico de la Orquesta y Coro Nacionales de España (OCNE). Gracias a una concienzuda labor de renovación efectuada bajo su batuta, la OCNE se ha convertido en una formación de referencia en materia de calidad y de programación.

A partir de la temporada 2012-2013, Pons será el director musical del Liceu de Barcelona, donde ocupa desde el 2003 las funciones de principal director invitado y donde ha dirigido varias obras maestras del repertorio operístico.

Josep Pons es invitado regularmente a dirigir orquestas internacionales como la Orchestre National de France, las Orchestres Philharmoniques de Radio France, Rotterdam, Tokyo, la Belgian National Orchestra, la Orchestre de Chambre de Lausanne, la BBC Symphony Orchestra, la Orchestre de Paris, la Orchestre National de Lyon, la Orchestre du Capitole de Toulouse, la Orchestre de la Suisse Romande, y la Deutsche Radio Philharmonie.



harmonia mundi s.a.

Mas de Vert, F-13200 Arles © 2011

Enregistrement : 18-20 décembre 2010, Teldex Studio Berlin (piano solo)
14 janvier 2011, Barbican Centre, Londres (*Noches*), en coproduction avec BBC Radio 3
et le BBC Symphony Orchestra © BBC / harmonia mundi s.a. 2011

Direction artistique : Martin Sauer / Ann McKay (*Noches*)

Prise de son : René Möller (piano solo) / Neil Pemberton (*Noches*)

Montage : Julian Schwenkner, Teldex Studio Berlin

Manuscrits issus de la Fundacion Archivo Manuel de Falla

Remerciements à Diego Martínez (directeur) et Elena García de Paredes (gérante)

© Manuel de Falla Ediciones S.L., Madrid (1-4, 11-13, 14), © Chester Music Ltd. (5, 6)

© Universal Music Publishing Ricordi S.r.l. (7), © Durand Salabert Eschig (8-10)

© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions

Photos : Marco Borggreve (Javier Perianes), Francesc Morera (Josep Pons)

Maquette Atelier harmonia mundi

The copyright in the recording is jointly owned by the BBC and harmonia mundi s.a.
The BBC, BBC Radio 3 and the BBC Symphony Orchestra word marks and logos are trade marks
of the British Broadcasting Corporation and used under licence. BBC logo © BBC 2011

© BBC / harmonia mundi s.a. 2011



harmoniamundi.com

HMC 902099