



CD-773 DIGITAL

MANUEL DE FALLA

COMPLETE
S O L O
P I A N O
M U S I C

MIGUEL
BASELGA
P I A N O



FALLA y MATHEU, Manuel María de los Dolores de (1876-1946)

The Complete Solo Piano Music

[1]	Nocturno (c. 1896) <i>(UME)</i>	4'43
[2]	Mazurka en do menor (c. 1899) <i>(Manuel de Falla Edition)</i>	5'53
[3]	Serenata andaluza (c. 1900) <i>(UME)</i>	5'03
[4]	Canción (1900) <i>(UME)</i>	1'44
[5]	Vals-Capricho (1900) <i>(UME)</i>	3'39
[6]	Cortejo de gnomos (1901) <i>(UME)</i>	2'03
[7]	Serenata (1901) <i>(Archivo Manuel de Falla, Granada)</i>	4'07
[8]	Allegro de concierto (1903-04) <i>(Chester)</i>	8'24
	Piezas españolas para piano (c. 1906-09) <i>(UME)</i>	15'50
[9]	I. Aragonesa	2'47
[10]	II. Cubana	4'40
[11]	III. Montañesa (Paisaje)	4'35
[12]	IV. Andaluza	3'33
[13]	Fantasía Bética (1919) <i>(Real Musical)</i>	13'30
[14]	Homenaje pour le Tombeau de Claude Debussy (1920) (arranged by the composer) <i>(Chester)</i>	3'17
[15]	Canto de los remeros del Volga (1922) <i>(UME)</i>	3'22
[16]	Pour le Tombeau de Paul Dukas (1935) <i>(Ricordi)</i>	3'02

Miguel Baselga, piano

The appearance of **Manuel de Falla** on the European musical scene at the start of the twentieth century served to affirm the existence of a Spanish school of composers and to spread its influence in the world. Isaac Albéniz and Enrique Granados, the most celebrated of the Spanish composers, had written their principal works for the piano. This was not the case with Manuel de Falla, in spite of the fact that he was an excellent pianist. Yet his works for the piano, limited in number but varied and interesting in style, readily allow one to follow his creative development as a composer. Manuel de Falla's œuvre is an excellent example of a process of technical and aesthetic refinement, the fruit of his own talent, but nurtured in the early stages by his teacher Felipe Pedrell (1841-1922), apostle of Spanish musical nationalism, by the advice of Isaac Albéniz and by the aesthetic and harmonic ideas of his friend Claude Debussy.

Manuel María de los Dolores de Falla y Matheu — such was the composer's full name — was born on 23rd November 1876 at Cádiz, the Andalusian port which, for the whole of the nineteenth century, retained a highly cultivated atmosphere — both open and cosmopolitan.

His family, Mediterranean Spanish in origin, fostered his musical education, beginning with piano studies with his mother and ending in Madrid with José Tragó (1857-1934), a pupil of the French pianist Georges Mathias who was himself a pupil of Chopin. It was as a pianist that he made his first public appearances after winning the special graduation prize from the Madrid Conservatory.

He performed his first compositions for piano in Cádiz and Madrid. These were either piano pieces accompanied by stringed instruments or voice, or chamber music. Manuel de Falla earned his living by giving piano lessons until, in 1905, he won a competition whose entrants included pianists of distinction including, for example, Frank Marshall, later to become director of the Granados Academy in Barcelona.

It is only on rare occasions that Falla's earliest piano compositions make use of the essential 'Spanishness' of his later music, and they do not display the rigorous treatment of the popular themes contained in the pieces conceived prior to his journey to Paris or finished on his return from the French capital.

During his youth, Falla's style was romantic while that of Albéniz often verged on the worldly. Falla followed happily in the footsteps of his favourite composers: Schumann, Chopin and, above all, Grieg. 'The obviously popular character of this music,' Falla remarked on the subject of Grieg, 'the use of certain harmonic pro-

cedures, the suppression of troublesome developments, everything aroused in me a keen desire, from this time onwards, to do something similar with Spanish music.'

Falla reports that while he was studying in Madrid he started to analyze, 'with avid curiosity, any work of authentic interest on account of a secret affinity with certain occult aspirations, the realisation of which sometimes seemed to me difficult.'

Although not a precociously successful composer, Falla soon realized that he wanted to become not a piano virtuoso but, rather, a complete musician. The pianist scarcely appeared in his works, always at the service of certain powerful musical ideas with the good taste that was characteristic of him. This is not to suggest that his compositions for the piano are not well suited to the keyboard. On the contrary, over the years one increasingly appreciates a 'pianism' that is diversified, solid and carefully adapted to the instrument from which it emanates. Naturally not every piano piece by Falla displays his creative genius at its highest level, yet none of the pieces that have survived deserves, as some have claimed, to remain unpublished even though this was the wish of the composer — something that naturally happens when a composer has a modicum of self-criticism (a quality which in the case of Falla was developed to the maximum).

The first extant piece of Falla's piano music is a *Nocturno*, which he performed in private in Cádiz at the home of Salvador Viniegra on 14th July 1899. He played it publicly at the Salon Quirell on 16th August of the same year — one result of his studies in Madrid with Tragó. It seems that the piece dates from 1896 and, though composed by a twenty-year old student, it is already remarkable in its elegant allure and modulatory richness. We cannot agree with those who say that there is nothing Spanish about this piece. In the development, the connection with certain early works by Albéniz is evident.

This same remote nationalism, authentically popular but endowed with lively charm, is present in the two *Serenades*.

Falla gave the first performance of his *Serenata andaluza* for piano and violin in Cádiz. The manuscript has since disappeared. At the Ateneo de Madrid on 16th May 1900, however, he presented a piece for piano with the same title which he dedicated to their Royal Highnesses the Princes of Asturias. This was published in 1902 with a striking lithograph by Pontones on the cover showing an Arabian balcony, covered with greenery, full of little birds. It was an 'Alhambra' page, whose title could have been 'Moorish Serenade' in the style of the serenade by Malats or of

the numerous pieces by Albéniz, Ocón and other nineteenth-century composers. But the formal construction of the piece as well as its originality make us aware of the distinctive talent of the composer.

The ***Serenata in E minor***, of similar scope, is less well known. It is dated 2nd April 1901 and was first performed, it seems, by the composer in the course of a concert given at the Teatro del Parque Genovés de Cádiz on 22nd September of the same year. It is tripartite in structure with a brief coda. Falla here shows himself as a better salon musician than in the earlier *Serenata andaluza*. In the second part, however, he succeeds in communicating the warm indolence that was later to captivate us in *Cubana* from his *Piezas Españolas*.

The ***Mazurka in C minor*** is, with the *Nocturno*, one of the earliest known works by Falla. Antonio Iglesias, in his alphabetical list of the piano works of the composer's youth, dates it from 1887, making it the first piano piece in the chronological list alongside the lost *Gavota y Musette* of the same year. Antonio Gallego, on the other hand, dates it from 1899 which seems more realistic given its superb quality. That Falla intended the work for publication is proved by the cover that he designed for the purpose and in which the name M. Falla appeared without the customary 'de'.

The *Mazurka* surpasses, by a considerable margin, the habitual salon mazurkas of this period and, when played with conviction, inevitably brings Chopin to mind.

The ***Canción*** is dated 2nd April 1900. Its delicate simplicity suggests the art of Mompou and also calls to mind the first of Erik Satie's *Gymnopédies* (1888), the tempo indication of which (*Lent et douloureux*) resembles the *Andante e mesto* of the *Canción*. The title, the equivalent of the melody in the present case, is not unusual. Sibelius, for instance, was to call a similar work for the piano *Song* (Op. 97 No. 2) in 1920.

The ***Vals capricho***, one of the pieces closest to the salon style, was written by the young Falla who gave the first performance at the Ateneo de Madrid on 6th May 1900 and shortly afterwards played it in Cádiz. Though it does not possess a specifically 'Spanish' style, one can still recognize the influence of Albéniz rather than that of Chopin. In any case, it is an exquisite piece, elegant and slightly melancholy. Antonio Iglesias is right when he justifies the epithet 'capricho' in this 'voluntary turning away from an established form' that Manuel de Falla resolves with extreme

freedom without either straying from the rhythm or betraying the principal theme of the waltz.

Cortejo de gnomos is dated 4th March 1901. Gallego suggests that it is possible that this is the old *Gavota* of 1892. The work was forgotten by the composer during his lifetime and it only receives a mention in Enrique Franco's edition of Falla's music published by the Spanish Musical Union. The title seems curious, identical to that of Grieg (*Trolltø*, i.e. 'March of the Dwarves', Op. 54 No. 3 in the fifth book of *Lyric Pieces* from 1891). The march, which forms the beginning of Falla's piece, is quite different from the powerful and strident piece by Grieg, exhibiting a Spanish indolence which caused Ronald Crichton to describe it as 'a Griegian piece of some charm'.

The same British author was responsible, in 1986, for publishing the **Allegro de concierto**. Falla composed this piece — undoubtedly the most ambitious work of his first period — in Madrid in 1903. It was written for a competition organized by the Madrid Conservatory under its director Tomás Bretón and held in 1904. There were 24 entries; the first prize was awarded to Enrique Granados, while Falla at least received an honourable mention. The Andalusian vein is scarcely present in this sonata movement whose construction is A-B-A-C-B-A-coda. The virtuosity and *élan* of the *Allegro con brio* is in the tradition established by Chopin and requires a fully fledged pianist to do it justice. Despite this, the piece does not lack lyrical moments similar to those found in the *Piezas españolas* (which Falla began working on in Madrid in 1905, after the première of the *Allegro de concierto*).

The **Cuatro piezas españolas** were first performed in Paris by Ricardo Viñes at a concert arranged by the Société Nationale de Musique on 27th March 1909. Falla dedicated them to Isaac Albéniz, who was seriously ill at the time, and whose acquaintance he had made shortly after his arrival in Paris in the summer of 1907. There are many people who have claimed that the pieces were influenced by Albéniz's suite *Iberia*. In fact, however, 'Don Manuel' could not have known *Iberia*, given its date of composition. One must rather look to his own development, to his knowledge of Albéniz, Granados and Debussy as well as the theoretical and practical advice of Felipe Pedrell.

On the other hand, while Albéniz was cultivating his 'Hispanicism' from a sort of imaginary folklore, Falla was too true to the moment to make use of traditional things. (This is the case with the 'guajira' of the *Cubana* or of certain mountain

songs for the *Montañesa*.) One should not believe, however, that Falla was a hardened folklorist. This was certainly not his intention, and neither was it the end result: he said himself that 'with the exception of certain cases, instead of strictly making use of popular songs, I have extracted from them their rhythm, their modality, their ornamental motifs, their modulatory cadences'. In connection with the first piece he said: 'In composing *Aragonesa*, I have not adopted a single authentic *jota*, but I have tried to stylize the *jota*. If, in the first three of the Spanish pieces, Falla avoided the 'Andalusian' (a generalized locus for things Spanish) in *Andaluza*, composed entirely in Paris, he produced a true masterpiece in which he lucidly mixed dramatic effects, poetry and the intense luminosity of his native Andalusia. It is not surprising that such masters as Dukas, Debussy and Ravel were prepared to recommend to the Parisian publisher Durand the Spanish pieces for the piano of an unknown Spaniard recently arrived in Paris.

The Andalusian element in its most penetrating form is to be found in the monumental work known as *Fantasia Bética*, one of the most personal and ambitious pieces of Spanish piano music of all time. But 'the lovely and seldom performed *Fantasia Bética*' (in the words of Alfredo Casella) has not, so far, won the favour of pianists. Artur Schnabel, the dedicatee, gave its first performance in New York on 20th January 1920. The piece is in tripartite form with a dreamily melancholic middle section and a conscious evocation of the flamenco guitar. It is an essentially pianistic piece with lovely sonorities and flashing rhythms. The term 'Bética' refers not only to Seville but to the Guadalquivir ('Baetis' in Latin), the mighty Andalusian river, and thanks to that, Falla assures us, 'I can claim to pay homage to our Andalusian-Latin race'. The virtuosity that a good performance of this long fantasy demands, its striking modality, as well as the keen decantation of folkloristic elements, together make a fundamental contribution to the process of increasing purification of which Falla henceforth gives evidence.

In December 1920, in the *Revue Musicale de Paris*, Falla published a penetrating essay entitled *Claude Debussy et l'Espagne* (Claude Debussy and Spain) in which he lucidly described the debt that Spain owed to the great French composer and the miraculous intuition of the *Soirée dans Grenade*. Debussy had died two years previously, on 25th March 1918.

Henry Prunières prepared an issue of the *Revue* dedicated to Albéniz, the composer of *Iberia*, with original pieces by Bartók, Dukas, Goossens, Malipiero,

Roussel, Satie, Schmitt, Stravinsky and Falla. The Spaniard contributed a charming piece for the guitar entitled ***Pour le tombeau de Debussy***. The reason for making use of the guitar was a request from the Catalan guitarist Miguel Llobet. The work had been conceived for piano and is dated 'Grenada, 8th September 1920'. Falla evoked his friend, the deceased genius, with his own musical weapons, a languid and misty *habanera* which is redolent of impressionistic funerals. Emotion dominates the quotation from *Soirée dans Grenade*, the Spanish composer's favourite work. Such was his homage to a man who was not only his friend but also the composer of 'music that is intensely expressive and rich in nuance'.

The ***Canto de los remeros del Volga*** (Song of the Volga Boatmen) or *Song of the Barge-men* was first published in 1866 in St. Petersburg in a 'Collection of Popular Russian Songs' compiled by the famous composer Mily Balakirev, the leader of the Mighty Handful. This traditional melody, sung by the 'burlaks' (the men obliged to pull grain barges on the Volga), was used by several Russian composers, for example Glazunov in his *Stenka Razin*.

In Spain it was popularized by the choir of the Don Cossacks conducted by Serge Jarov. Falla had occasionally accompanied the Polish singer Aga Lahowska in a version for soprano and piano. In 1922, at the request of his diplomat friend Ricardo Baeza, Falla produced a version of the song for piano solo. This was part of an initiative, originating from the Norwegian explorer Fridtjof Nansen and under the auspices of the League of Nations, in support of Russian refugees from the revolution. The work's harmonic elements are truly impressive and these give a premonition of Falla's final work for piano. Strangely, it remained unpublished until 1980 when it was published by Enrique Franco at the Spanish Musical Union along with two other, more understandably unpublished pieces: *Canción* and *Cortejo de gnomos*.

The origins of ***Pour le tombeau de Paul Dukas*** are similar to those of the homage to Debussy. Dukas, who had been Falla's 'maître' and protector in Paris, died on 17th May 1935. In December of that year Falla sent this final piano piece to the *Revue Musicale* and it was published in the May-June 1936 issue alongside pieces by Barraine, Aubin, Klein, Messiaen, Pierné, Rodrigo, Ropartz and Schmitt. As with the homage to Debussy, this work was also orchestrated by Falla and was included in his *Suite Hommages* alongside works dedicated to Arbós and Pedrell. The orchestral version was subtitled 'Spes vitae'. This was an austere homage to the

French musician whose 'powerful and varied' music Falla admired so much that he borrowed certain ideas from Dukas' *Sonata in E flat major*. The Andalusian composer cleverly transfigured the humanist tradition of Spanish polyphony of the golden century in this solemn march with its massive chords. It is like a prayer.

In the robust and creative music of Manuel de Falla, with his soberly restrained talent, Spanish music found the road to its renaissance in the twentieth century.

© **Andrés Ruiz Tarazona 1995**

Born of Spanish parents in Luxembourg in 1966, **Miguel Baselga** started playing the piano at the age of six. He was awarded first prize on graduating from the Royal Belgian Conservatory of Music in Liège in 1985. He continued studying with the distinguished Spanish pianist Eduardo Del Pueyo until the latter's death.

Miguel Baselga has appeared as a recitalist in many of the world's musical centres as well as broadcasting widely on radio and television. He has toured extensively in Argentina and Germany and his first appearance at Spain's premier venue, the Auditorio Nacional, in 1991 brought him acclaim from both audience and critics. Miguel Baselga is increasingly in demand as a soloist with orchestras in Europe as well as in Argentina.

La aparición de **Manuel de Falla** (1876-1946) en el panorama musical europeo a comienzos del siglo XX, viene a consolidar y a difundir por todo el mundo, la existencia de una escuela española de compositores. Los más sobresalientes, Isaac Albéniz y Enrique Granados, habían dedicado sus mejores obras al piano. No será ese el caso de Manuel de Falla; sin embargo él fue un excelente pianista, cuya no muy extensa pero variada e interesante obra para piano deja seguir con claridad el camino evolutivo de su producción. La obra completa de Manuel de Falla es un ejemplo admirable de depuración técnica y estética elaborada en un proceso, fruto de su talento, pero cuyo origen debe mucho a los planteamientos del maestro Felipe Pedrell (1841-1922), apóstol del nacionalismo musical hispano, a los consejos de Isaac Albéniz y a los hallazgos estéticos y armónicos de su amigo Claude Debussy.

Manuel María de los Dolores de Falla y Matheu — tal era el nombre completo del compositor — nació el 23 de noviembre de 1876 en Cádiz, ciudad costera de la Andalucía occidental que tuvo todo el siglo XIX un ambiente especialmente culto, abierto y cosmopolita.

La familia, de origen español mediterráneo, le encarriló hacia los estudios musicales, iniciados al piano con su madre y terminados en Madrid con José Tragó (1857-1934), discípulo de Jorge Mathias, un alumno francés de Chopin. El piano aparece también como protagonista en sus primeras apariciones en público, tras haber obtenido el Premio extraordinario fin de carrera en el Conservatorio de Madrid.

Con el piano dará a conocer sus primeras composiciones en Cádiz y en Madrid, algunas como acompañante de instrumentos de cuerda en piezas de cámara o como soporte de la voz en canciones de concierto. Con el piano se ganará Falla la vida dando clases y hasta logra el primer premio el año 1905 en un concurso, en competencia con pianistas de la talla de Frank Marshall, director años después de la Academia Granados de Barcelona.

Las primeras obras pianísticas de Falla no reflejan, salvo raras excepciones, la honda españolidad que caracteriza su música, ni tampoco el rigor en el tratamiento de lo popular que distingue a las obras gestadas poco antes de su primer viaje a París o acabadas al regreso de la capital francesa.

Durante sus años jóvenes el estilo de Falla tiende hacia un romanticismo no siempre de salón. Albéniz cayó mucho en esto último. Falla debe más a sus autores predilectos, Schumann, Chopin y sobre todo Edvard Grieg. “El carácter marcadamente popular de esa música — dirá el propio Falla de la de Grieg — la revelación de ciertos procedimientos armónicos y cadenciales, la supresión de enfadosos desarrollos, todo despertó en mí el vivísimo deseo de realizar algún día algo análogo con la música española”.

En esos años de estudiante en Madrid y según él mismo ha contado, comienza a analizar “con una curiosidad ávida, cualquier obra que presentase auténtico interés a causa de una afinidad secreta con ciertas aspiraciones ocultas cuya realización me parecía a veces difícilmente alcanzable”.

Aunque no fue un compositor precoz, Falla supo desde muy pronto, que no deseaba ser un virtuoso del piano sino un músico total. El pianista apenas aparece en sus obras, siempre al servicio de unas ideas musicales poderosas y tratadas con el buen gusto innato que le caracterizó siempre. Eso no significa que sus composiciones para piano solo, se se adaptaran al teclado, medio que él dominaba. Al contrario, al paso de los años se apreciaba mejor un pianismo diverso, sólido y claramente adecuado al instrumento del que emana. Por supuesto no en todas las piezas para piano de Falla es posible apreciar su genio creador, pero ninguna de las que han sobrevivido

merece, como se ha dicho, seguir inédita, aunque el compositor lo prefiriese, como suele ocurrir cuando el artista posee un mínimo (que en Falla era máximo) de autoexigencia.

La primera página pianística del compositor andaluz que ha llegado hasta nosotros es un **Nocturno** que su autor tocó en privado en Cádiz, en casa de Salvador Viniegra, el 14 de julio de 1899, ofreciéndolo en público en un concierto en el gaditano Salón Quirell el 16 de agosto de ese mismo año junto a otras obras juveniles, fruto de sus estudios madrileños con Tragó. Al parecer la obra data de 1896 y, pese a ser la tentativa de un estudiante de 20 años de edad, resulta admirable la traza elegante y la riqueza moduladora. No estamos de acuerdo con quienes dicen que no hay en esta pieza nada de español. Las conexiones con ciertas obras españolas del primer Albéniz en el desarrollo son evidentes.

Ese mismo españolismo ligero, lejos de lo auténtico popular, pero dotado de un inequívoco sabor cadencial nacionalista, lo encontramos en las dos *Serenatas*.

Falla estrenó en Cádiz una **Serenata andaluza** para violín y piano, hoy perdida. Pero en el Ateneo de Madrid, el 6 de mayo de 1900 dió a conocer una pieza de tal título para piano solo que dedicó a SS. AA. RR. los SRMOS Príncipes de Asturias. Se publicó en 1902 con una portada llamativa, de A. Pontones, litógrafo, que representa un balcón árabe enmarcado en una orla vegetal en la que se posan algunos pajarillos. Es una página alhambrista que podría haberse titulado *Serenata morisca*, al estilo de la *Serenata* de Malats o de algunas piezas de salón de Albéniz, Ocón y otros autores decimonónicos. Sin embargo, tanto su plantenamiento formal como la distinción y sobria elegancia de la pieza, nos advierte del talento fuera de serie del autor.

Mucho menos conocida es la **Serenata en Mi menor**, de parecida envergadura a la anteriores. Está fechada el 2 de abril de 1901 y al parecer fue ejecutada por el propio compositor el 22 de septiembre de 1901 en un concierto celebrado en el Teatro del Parque Genovés de Cádiz. La estructura es tripartita, con una breve coda. Falla se muestra en ella más músico de salón que en la primera *Serenata andaluza*, pero en la segunda sección nos sabe transmitir con agudeza la indolencia cálida que luego nos envolverá en su *Cubana* de las *Piezas Españolas*.

La **Mazurka en Do menor** es, junto al *Nocturno* una de las primeras obras conocidas de Manuel de Falla. Antonio Iglesias, en una relación de las obras juveniles para piano del compositor andaluz puesta por orden alfabético, la sitúa en el

año 1887. Según ello, estaría, en cabeza del orden cronológico de piezas para piano de Falla, junto a la desaparecida *Gavota y Musette* del mismo año. Antonio Gallego la sitúa hacia el año 1899, lo cual es más coherente con su calidad, realmente espléndida. Que Falla tenía intención de publicarla lo demuestra la portada que elaboró para ella (reproducida por A. Iglesias en su libro sobre la obra para piano de Falla), en la cual, por cierto, figura el nombre de M. Falla, sin el “de” que empleará siempre.

La *Mazurka* sobrepasa, con mucho, las habituales mazurkas de salón de la época y, bien interpretada, nos lleva inevitablemente a Chopin.

La ***Canción*** está fechada el 2 de abril del año 1900. Su delicada sencillez anticipa el arte de Mompou y nos recuerda también la primera de las *Ginopedias* (1888) de Erik Satie, cuyo tempo *Lento y doloroso* conecta bien con el *Andante mesto* de la *Canción*. El título, equivalente a melodía en este caso, no es raro. Todavía Sibelius titulará *Canción* una obra similar para piano Op. 97 n.º 2, en el año 1920.

El ***Vals capricho*** figura entre las piezas más próximas al estilo de salón escritas por el primer Falla, que lo estrenó en el Ateneo de Madrid el 6 de mayo del año 1900, tocándolo poco después en Cádiz. Nada tiene de español y sus influencias pueden venir más de Albéniz que de Chopin. En cualquier caso es obra delicada, elegante y un tanto melancólica. Tiene razón Antonio Iglesias cuando justifica la denominación *capricho* en ese “voluntario alejarse de una determinada forma” que Manuel de Falla resuelve con suma libertad sin salirse del ritmo ni traicionar el tema principal del vals.

Cortejo de gnomos está fechada el 4 de marzo de 1901. Gallego apunta la posibilidad de que se trate de la vieja *Gavota* de hacia 1892. Es obra desconocida en vida del autor y sólo se habla de ella a partir de la edición por UME a cargo de Enrique Franco.

Resulta curioso el título, idéntico al de Grieg (*Trolltog*, es decir, *Cortejo de Gnomos*, Op. 54 n.º 3, dentro del Cuaderno V de las *Lyriske Stykker* del año 1891). La marcha con la que se inicia la pieza de Falla es de muy distinto talante a la de Grieg (luego orquestada para la *Suite lírica*). Si la del noruego es fuerte y agresiva, la del español es indolente y sólo las armonías de la sección intermedia nos llevan al compositor nórdico, lo que hizo a Ronald Crichton describirla como “a Griegian piece of some charm”.

Este mismo autor británico se encargó de publicar en 1986 el ***Allegro de concierto***. Falla escribió esta pieza, sin duda la más ambiciosa de su primera etapa, en

Madrid, durante el año 1903. Su destino era un concurso convocado por el Conservatorio de Madrid, anunciado por su director, Tomás Bretón y que se falló en 1904. El primer premio, entre veinticuatro partituras presentadas, fue para Enrique Granados, pero Falla obtuvo al menos una mención. Lo “andaluz” apenas asoma en este tiempo de sonata que se estructura en forma A-B-A-C-B-A-coda. El virtuosismo y el empuje de este *Allegro con brio* mantiene la tradición iniciada en el *Allegro de concierto* de Chopin y pide un pianista plenamente formado para su correcta ejecución. No faltan pese a todo, momentos líricos y atisbos del piano trascendente de las *Piezas españolas*, cuya composición debió iniciar Falla en Madrid a fines de 1905, es decir, poco después de haber estrenado *Allegro de concierto*.

Las *Cuatro piezas españolas* se estrenaron en París, por Ricardo Viñes, en un concierto de la Société Nationale de Musique, el 27 de marzo de 1909. Falla las dedicó a Isaac Albéniz, ya muy enfermo, a quien había conocido poco después de su llegada (la de Falla) a París, en el verano de 1907. Muchos han querido ver en estas obras la influencia del estilo maduro de la suite *Iberia* de Albéniz. Sin embargo no era posible que Don Manuel conociese las *Iberias* por la fecha en que inició la composición de sus piezas. Hay que pensar en su propia evolución, en lo que conocía de Albéniz, Granados y Debussy, y en los consejos teóricos y prácticos de Felipe Pedrell.

Por otra parte, mientras Albéniz nutre su españolismo de una especie de folklore imaginario, Falla es más auténtico a la hora de hacer uso de lo tradicional (caso de la “Guajira” de la *Cubana* o de determinadas canciones cantábricas para la *Montañesa*). Ahora bien, no pensemos por ello que Falla ha sido un folklorista al pie de la letra. Nada más lejos de su intención y de la realidad. Él mismo decía que “salvo raras excepciones más que utilizar severamente los cantos populares, he procurado extraer de ellos el ritmo, la modalidad, sus líneas y motivos ornamentales característicos, sus cadencias modulantes”. Respecto a la primera de ellas dirá: “Para hacer la *Aragonesa* no he adoptado ninguna jota auténtica, sino que más bien he procurado estilizar la jota”. Si en las tres primeras *Piezas españolas*, Falla trata de eludir lo andaluz, tópico con el que se generaliza lo español, en la *Andaluza*, escrita del todo en París, logra una absoluta obra maestra en la cual alterna con lucidez el dramatismo, la poesía, la intensa luminosidad de su Andalucía natal. No es de extrañar que figuras señeras de la música como Dukas, Debussy y Ravel recomendasen al editor parisiense Durand las piezas españolas para piano de un desconocido español recién llegado a París.

Lo andaluz en su más penetrante esencia puede encontrarse en esa pieza monumental — una de las más personales y ambiciosas del piano español de todas las épocas — conocida con el título de ***Fantasia Bética***. Pero “la hermosa y pocas veces ejecutada *Fantasia Bética*”, según palabras de Alfredo Casella, no ha gozado hasta nuestra época de la atención de los pianistas. El primero en tocarla pocas veces fue su dedicatario Artur Rubinstein, que la estrenó en Nueva York el 20 de enero de 1920. Estructurada en forma tripartita con un intermedio central de ensoñadora melancolía la *Fantasia Bética*, pese a su aire andalucista y “jondo”, en la deliberada evocación de la guitarra flamenca, es una obra esencialmente pianística, de bellísimas sonoridades y ritmos fulgurantes. El sobrenombre de Bética no alude solamente a Sevilla sino al Guadalquivir (Baetis para los romanos) el gran río de Andalucía y por medio de él, asegura Falla “he pretendido rendir homenaje a nuestra raza latino-andaluza”.

El virtuosismo que requiere esta larga *Fantasia* para su buena ejecución, sus chocantes elementos modales, la acusada decantación del dato folklórico, hacen de ella una pieza clave en el proceso de creciente depuración e intelectualismo que experimentará en adelante la obra de Falla.

En diciembre del año 1920, Falla publicaba en la *Revue Musicale* de París un bello y penetrante ensayo: *Claudio Debussy y España* en el que explicaba con claridad la deuda que España tenía con el gran músico francés y el milagro de intuición que suponían obras como la *Soirée dans Grenade*. Debussy había fallecido más de dos años antes, el 25 de marzo de 1918.

Henry Prunières preparó un número de la citada revista dedicado al gran autor de *Iberia*, con piezas originales de Bartók, Dukas, Goossens, Malipiero, Roussel, Satie, Schmitt, Stravinsky y Falla. El músico español lo hizo con una preciosa obra para guitarra titulada ***Pour le Tombeau de Debussy***. Pero el hecho de destinarla a la guitarra fue más bien fruto de las presiones del guitarrista y compositor catalán Miguel Llobet. La obra había sido concebida para piano y está fechada como tal, en Granada, el 8 de septiembre de 1920. Falla evoca al amigo y genial músico desaparecido con sus mismas armas, en una lánguida y difuminada habanera que tiene mucho de funeral impresionista. La emoción impera en la cita de *Soirée dans Grenade*, obra favorita del músico español. No podía hallarse mejor ni más ceñido y esencial homenaje a aquel a quien no sólo quiso como amigo sino como artista que

deslumbraba “por las fuertes virtudes de una música intensamente expresiva y ricamente matizada”.

El ***Canto de los remeros del Volga*** o *Canción de los arrastradores de barcazas* se publicó por primera vez en 1866 en San Petersburgo dentro de una *Colección de canciones populares rusas* reunidas por el famoso compositor y cabeza del grupo de los cinco, Mili Balakirev. Esta melodía tradicional, cantada por los “burlaks” o gente forzada a tirar de las barcazas con grano sobre el río Volga, fue utilizada por algunos compositores rusos. Así por ejemplo, Glazunov en su *Stenka Razin*.

En España la popularizó el Coro de los Cosacos del Don, que dirigía Serge Jarov. Falla había acompañado a veces a la cantante polaca Aga Lahowska una versión para voz y piano. En 1922, a petición de su amigo el diplomático Ricardo Baeza, Falla elaboró una versión pianística del *Canto de los remeros del Volga*. Se trataba de colaborar con una iniciativa del naturalista, explorador y político noruego Fridtjof Nansen en favor de los refugiados rusos tras la Revolución dentro del marco de la Sociedad de Naciones. La verdad es realmente imponente por sus aciertos armónicos, anticipando en ese aspecto la última obra pianística del músico gaditano. Lo raro es que permaneciese inédita hasta 1980, en que fue publicada por Enrique Franco en la UME junto a otros dos inéditos más lógicos: *Canción y Cortejo de Gnomos*.

Pour le Tombeau de Paul Dukas tiene un origen similar al homenaje a Debussy. El músico francés que había sido maestro y primer valedor de Falla en París, falleció el 17 de mayo de 1935. En diciembre de ese mismo año, Falla envió a la Revue Musicale esta última obra para piano, que la revista publicó en su número de mayo-junio de 1936 junto a otras de Aubin, Barraine, Klein, Messiaen, Pierné, Rodrigo, Ropartz y Schmitt. Como el homenaje a Debussy, también éste recibió ropaje orquestal del propio Falla, para ser incluido en la *Suite Homenajes*, junto a otros dedicados a Arbós y a Pedrell. En su orquestación recibió el subtítulo de *Spes vitae*. Homenaje austero al músico francés, cuya obra “fuerte y varia” admiraba Falla y de cuya *Sonata en Mi bemol* tomó algunas ideas. El compositor andaluz transfigura con sabiduría, en esa solemne marcha procesional de grandes acordes, la tradición humanística de la polifonía española del siglo de oro. Es como una oración.

En torno a la robusta obra creadora de Falla, a su arte sobrio y ceñido, la música española encontrará en nuestro siglo, el camino de su resurgimiento.

© **Andrés Ruiz Tarazona 1995**

Pianista español nacido en Luxemburgo en octubre de 1966, **Miguel Baselga** se inicia al piano a los seis años de edad. Realizó toda su formación musical en Bélgica en Real Conservatorio Superior de Música de Lieja, cuyo Primer Premio de piano obtiene en 1985, prosiguiéndola posteriormente con D. Eduardo Del Pueyo con quien trabajó hasta su fallecimiento.

A partir de entonces, ha tenido una intensa actividad como solista que le ha llevado a presentarse en numerosas ciudades así como a realizar grabaciones en distintas emisoras de radio y televisión. Desde 1988, su creciente actividad le ha permitido realizar dos giras por Argentina (1989 y 1990), una en Alemania (1990) así como su presentación en el Auditorio Nacional de Música de Madrid (1991) obteniendo siempre una buena acogida tanto en el público como en la crítica.

Ha actuado con orquestas como la Sinfónica de Rosario (Argentina, 1990), Orchestre National du Capitole de Toulouse (Francia, 1992), Sinfónica de Madrid (España, 1994) y la Orquesta Sinfónica Portuguesa (Lisboa, 1995). Ultimamente ha sido invitado por la Sociedad Filarmónica de Madrid, los Cursos de Verano de El Escorial, el Festival de Otoño de Madrid y la Sociedad Filarmónica de Zaragoza.

En noviembre de 1996, con motivo del 50 aniversario de la muerte de Manuel de Falla, interpretará en Madrid la obra completa para piano de este autor.

Das Erscheinen **Manuel de Fallas** im europäischen Musikpanorama am Anfang des 20. Jahrhunderts bestätigte und machte in der ganzen Welt die Tatsache bekannt, daß es eine spanische Komponistenschule gab. Die hervorragendsten spanischen Komponisten, Isaac Albéniz und Enrique Granados, hatten ihre wichtigsten Werke für Klavier geschrieben, aber dies sollte bei Manuel de Falla nicht der Fall sein. Dabei war er ein ausgezeichnete Pianist, dessen nicht sehr umfangreiches, aber vielfältiges und stilistisch interessantes Klavierschaffen es uns erlaubt, seinen Entwicklungsweg zu verfolgen. Manuel de Fallas Gesamtwerk ist ein bewundernswertes Beispiel einer technischen und ästhetischen Verfeinerung, die die Frucht seines eigenen Talents war, aber deren Ursprung weitgehend in der Pädagogik seines Lehrers Felipe Pedrell (1841-1922) zu finden ist, dem Apostel des spanischen musikalischen Nationalismus, außerdem auch in Isaac Albéniz' Rat schlägen und in den ästhetischen und harmonischen Gedanken seines Freundes Claude Debussy.

Manuel María de los Dolores de Falla y Matheu — so der volle Name des Komponisten — wurde am 23. November 1876 in Cádiz geboren, der Hafenstadt im westlichen Andalusien, deren Atmosphäre während des ganzen 19. Jahrhunderts sehr kultiviert, offen und kosmopolitisch war.

Seine Familie, die aus den spanischen Mittelmeergebieten stammte, führte ihn auf die musikalische Bahn, die mit Klavierstudien bei seiner Mutter begann und in Madrid bei José Tragó (1857-1934) endete, einem Schüler des französischen Pianisten Georges Mathias, der selbst wiederum Schüler von Chopin war. Es war am Klavier, daß Falla erstmals öffentlich auftrat, nachdem er seine Studien am Madrider Konservatorium mit dem „Außerordentlichen Preis“ abgeschlossen hatte.

Mit dem Klavier stellte er in Cádiz und Madrid seine ersten Kompositionen vor. In einigen von ihnen diente das Instrument als Begleitung von Streichinstrumenten in Kammermusik, in anderen als Unterstützung des Solisten in Konzertliedern. Falla verdiente sich seinen Lebensunterhalt indem er Klavierunterricht gab, bis er 1905 einen Wettbewerb gewann, zu dessen Teilnehmern Pianisten von Ruf gehörten, wie etwa Frank Marshall, der viele Jahre später Direktor der Granados-Akademie in Barcelona wurde.

Nur bei seltenen Gelegenheiten findet man in Fallas frühesten Kompositionen das „Spanischtum“, das in seiner späteren Musik eine wesentliche Eigenschaft werden sollte; auch findet man nicht die rigorose Behandlung von Volksthemen, wie sie in den Stücken aufscheint, die er vor seiner Reise nach Paris entwarf oder bei seiner Rückkehr aus der französischen Hauptstadt vollendete.

In seiner Jugend war Fallas Stil eine Romantik, die nicht immer von salonmäßiger Art war, während jener von Albéniz häufig an das Mondäne grenzte. Falla hatte seinen Lieblingskomponisten mehr zu verdanken: Schumann, Chopin und vor allem Grieg. „Der eindeutig volkstümliche Charakter dieser Musik“, bemerkte Falla zu Grieg, „die Offenbarung gewisser harmonischer und kadenzmäßiger Vorgänge, das Weglassen lästiger Durchführungen, alles erweckte in mir den starken Wunsch, irgendwann einmal etwas Ähnliches mit der spanischen Musik zu unternehmen.“

Falla berichtet, daß er während seiner Madrider Studienzeit mit lebhafter Neugier Analysen vorzunehmen begann, von „jedem Werk, das aufgrund einer geheimen Verwandtschaft mit gewissen okkulten Aspirationen von echtem Interesse war, aber deren Realisierung mir manchmal schwer durchführbar schien“.

Obwohl er kein frühreifer Komponist war, wußte Falla schon sehr bald, daß er kein Klaviervirtuose werden wollte, sondern ein „totaler Musiker“. In seinen Werken tritt der Pianist kaum hervor, aber wenn er es tut, ist es immer im Dienste kraftvoller musikalischer Ideen, die mit dem für Falla charakteristischen, angeborenen guten Geschmack behandelt werden. Dies heißt nicht, daß seine Kompositionen für Soloklavier der Klaviatur nicht angepaßt sind, denn dieses Medium beherrschte er. Im Gegenteil ist im Laufe der Jahre ein „Pianismus“ immer stärker zu merken, vielfältig, solide und dem Instrument deutlich angepaßt. Natürlich ist es nicht in jedem Klavierstück von Falla möglich, den genialen Schöpfer zu erkennen, aber keines der überlieferten Stücke verdient, wie es schon mal vorgeschlagen wurde, unveröffentlicht zu bleiben. Zwar hätte dies der Komponist selbst vorgezogen, aber so etwas kann geschehen, wenn ein Künstler zumindest ein Minimum an Selbstkritik hat (und Falla besaß ein Maximum).

Die erste Seite Klaviermusik dieses andalusischen Komponisten, die bis zu uns gekommen ist, ist ein **Nocturno**, das er am 14. Juli 1899 im Hause von Salvador Viniegra in Cádiz im privaten Kreise spielte. Am 16. August desselben Jahres spielte er es öffentlich im Salón Quirell zusammen mit anderen Jugendwerken, Früchten seiner Madrider Studien bei Tragó. Es scheint, daß das Werk von 1896 datiert, und obwohl es der Versuch eines zwanzigjährigen Studenten ist, sind die elegante Anlage und der modulatorische Reichtum bewundernswert. Wir können jenen nicht zustimmen, die sagen, es gäbe in diesem Stück nichts Spanisches. In der Durchführung sind die Zusammenhänge mit gewissen spanischen Werken des frühen Albéniz offenbar.

Den selben leichten Nationalismus, von dem echt volkstümlichen weit entfernt aber mit einem unverkennbar nationalen Aroma versehen, treffen wir in den beiden *Serenatas* an.

In Cádiz spielte Falla die Uraufführung einer heute verschollenen **Serenata andaluza** für Violine und Klavier. Im Madrider Ateneo stellte er aber am 6. Mai 1900 ein Stück desselben Titels für Klavier solo vor, mit einer Widmung an ihre Königlichen Hoheiten, die Prinzen von Asturias. Es wurde 1902 herausgegeben mit einem flotten Titelbild des Litographen A. Pontones: ein arabischer Balkon, bedeckt mit Pflanzen, auf denen einige Vöglein sitzen. Es ist ein „alhambristisches“ Notenblatt, dessen Titel „Maurische Serenade“ hätte sein können, im Stile der *Serenata* von Malats oder mancher Salonstücke von Albéniz, Ocón und anderen Komponisten

des 19. Jahrhunderts. Trotzdem verraten uns der formale Aufbau, die Vornehmheit und die schlichte Eleganz des Stücks das außerordentliche Talent des Komponisten.

Viel weniger bekannt ist die *Serenata in e-moll*, ähnlich aufgebaut wie die vorigen. Sie ist vom 2. April 1901 datiert und wurde anscheinend am 22. September desselben Jahres vom Komponisten selbst bei einem Konzert gespielt, das im Teatro del Parque Genovés in Cádiz stattfand. Die Struktur ist dreiteilig mit einer kurzen Coda. Falla enthüllt hier mehr von seiner Salonmusikseite als in der ersten *Serenata andaluza*, aber im zweiten Teil gelingt es ihm, uns die warme Trägheit geschickt zu übermitteln, die uns später in der *Cubana* aus seinen *Piezas españolas* fesseln sollte.

Die *Mazurka in c-moll* ist zusammen mit dem *Nocturno* eines der ersten bekannten Werke von Manuel de Falla. In seinem alphabetischen Verzeichnis der Jugendwerke des Komponisten datiert sie Antonio Iglesias vom Jahre 1887. Demnach steht sie an der Spitze der Klavierstücke zusammen mit den verschollenen *Gavota y Musette* desselben Jahres. Antonio Gallego datiert sie von etwa 1899, was mit ihrer wirklich glänzenden Qualität besser übereinstimmt. Daß Falla die Absicht hegte, sie drucken zu lassen, geht aus dem Titelblatt hervor, das er für sie machte (von A. Iglesias in seinem Buch über Fallas Klavierwerk wiedergegeben), auf welchem übrigens der Name als M. Falla erscheint, ohne das „de“, das er stets verwenden sollte.

Die *Mazurka* übertrifft bei weitem die üblichen Salonmazurken der damaligen Zeit, und gut interpretiert bringt sie uns unvermeidlich zu Chopin.

Die *Canción* wurde vom 2. April 1900 datiert. Ihre empfindsame Schlichtheit greift auf die Kunst von Mompou voraus, und erinnert auch an die erste *Gymnopédie* (1888) von Erik Satie, deren Satz *Lent et douloureux* gut zum *Andante mesto* der *Canción* paßt. Der Titel, der in diesem Fall einer Melodie entspricht, ist nicht selten. Noch im Jahre 1920 sollte Sibelius ein ähnliches Klavierwerk op. 97:2 *Lied* nennen.

Der *Vals capricho* gehört zu den Stücken des frühen Falla, die mit dem Salonstil am meisten verwandt sind. Er spielte die Uraufführung im Madrider Ateneo am 6. Mai 1900 und führte ihn kurz darauf auch in Cádiz auf. Das Stück hat nichts Spanisches an sich, und die Einflüsse können eher von Albéniz als von Chopin gekommen sein. Auf jeden Fall ist es ein feinfühliges, elegantes und leicht melancholisches Werk. Antonio Iglesias hat recht, wenn er die Bezeichnung *capricho* mit

diesem „freiwilligen Verzicht auf eine bestimmte Form“ berechtigt, den Manuel de Falla mit maximaler Freiheit durchführte, ohne aber vom Rhythmus oder dem Hauptthema des Walzers abzukommen.

Cortejo de gnomos ist vom 4. März 1901 datiert. Gallego weist auf die Möglichkeit hin, daß es sich um die alte *Gavota* aus der Zeit um 1892 handelt. Das Werk geriet zu Lebzeiten des Komponisten in Vergessenheit, und es wird erst mit Beginn in Enrique Francos Ausgabe für die Spanische Musikunion von ihm gesprochen. Der seltsame Titel ist identisch mit Grieg, *Trolltog* (dies bedeutet ebenfalls Zug der Trolle, op. 54:3, im fünften Heft der *Lyrischen Stücke* des Jahres 1891). Der Marsch, mit dem Fallas Stück beginnt, ist ganz anderer Stimmung als jener von Grieg (später orchestriert für die *Lyrische Suite*). Wenn jener des Norwegers kraftvoll und aggressiv wirkt, ist jener des Spaniers indolent, und nur die Harmonien des Mittelteils bringt uns in die Nähe des nordischen Komponisten, weswegen Ronald Crichton ihn als „a Griegian piece of some charm“ beschrieb.

Derselbe britische Autor sorgte dafür, daß das **Allegro de concierto** 1986 herausgegeben wurde. Falla schrieb dieses Stück, zweifellos das ambitionöseste seiner ersten Periode, in Madrid 1903. Es war für einen Wettbewerb gedacht, der vom Madrider Konservatorium unter dem Direktor Tomás Bretón veranstaltet und 1904 durchgeführt wurde. Unter den 24 eingereichten Partituren ging der erste Preis an Enrique Granados, aber Falla wurde ehrenhalber erwähnt. Das „Andalusische“ ist in diesem Sonatensatz fast gar nicht präsent, dessen Struktur A-B-A-C-B-A-Coda ist. Die Virtuosität und die vorwärtstreibende Kraft dieses *Allegro con brio* hält die Tradition aus Chopins *Konzertallegro* aufrecht und verlangt für eine korrekte Ausführung einen sehr trainierten Pianisten. Trotz allem fehlen nicht lyrische Momente und pianistische Merkmale, die von den *Piezas españolas* herrühren, die Falla Ende 1905 erstmals in Madrid spielen sollte, also kurz nach der Uraufführung des *Allegro de concierto*.

Die **Cuatro piezas españolas** wurden von Ricardo Viñes bei einem Konzert der Société Nationale de la Musique in Paris am 27. März 1909 uraufgeführt. Falla widmete sie dem bereits schwerkranken Isaac Albéniz, den er kurz nach seiner Ankunft (jener von Falla) nach Paris im Sommer 1907 kennengelernt hatte. Viele wollten in diesen Stücken den Einfluß des reifen Stils in der Suite *Iberia* von Albéniz sehen. Es wäre aber nicht möglich gewesen, daß „Don Manuel“ *Iberia* an dem Tag gekannt hätte, an welchem er die Komposition seiner Stücke begann. Man muß eher an seine

eigene Entwicklung denken, an das, was er von Albéniz, Granados und Debussy kannte, und an die theoretischen und praktischen Ratschläge des Felipe Pedrell.

Während Albéniz sein „Spanischtum“ aus einer Art imaginärer Folklore speiste, war andererseits Falla zu sehr authentisch veranlagt, um von der Tradition Gebrauch zu machen (wie im Falle der „Guajira“ in der *Cubana* oder von gewissen kantabrischen Gebirgsliedern für die *Montañesa*). Nun wohl, wir wollen deswegen nicht denken, daß Falla ein Folklorist nach dem Buchstaben des Gesetzes war. Nichts könnte von seinen Absichten und von der Wirklichkeit weiter entfernt sein. Selbst sagte er, daß „anstatt die Volkslieder strikte zu verwenden, habe ich mit seltenen Ausnahmen versucht, aus ihnen den Rhythmus, die Modalität, ihre charakteristischen Linien und ornamentischen Motive, und ihre modulatorischen Kadenzzen herauszuholen“. Hinsichtlich des ersten Stücks sagte er: „Um die *Aragonesa* zu machen, nahm ich keine authentische Jota, sondern ich versuchte vielmehr, die Jota zu stilisieren“. In der zur Gänze in Paris komponierten *Andaluza* versuchte Falla, das Andalusische zu vermeiden (dies ist ein verallgemeinernder Ausdruck für alles Spanische), und sie ist vielmehr ein absolutes Meisterwerk, in welchem er die Dramatik, die Poesie und die intensive Helligkeit seiner andalusischen Heimat abwechselnd zum Vorschein kommen ließ. Man darf sich nicht darüber wundern, daß hervorragende Gestalten der Musik, wie Dukas, Debussy und Ravel, dem Pariser Verleger Durand die spanischen Stücke für Klavier eines unbekannten, erst kürzlich in Paris eingetroffenen Spaniers empfohlen.

Das Andalusische in seiner penetrantesten Form kann man in einem monumentalen Werk finden, das unter dem Titel ***Fantasia Bética*** bekannt ist, einem der persönlichsten und ehrgeizigsten spanischen Klavierstücke sämtlicher Epochen. Aber die „schöne und selten aufgeführte *Fantasia Bética*“, so Alfredo Casella, konnte bis in die heutige Zeit noch nicht die Aufmerksamkeit der Pianisten einfangen. Der erste, der sie einige Male spielte, war Artur Rubinstein, dem sie gewidmet war, und der sie am 20. Januar 1920 in New York uraufführte. In dreiteiliger Form mit einem Mittelteil verträumter Melancholie ist die *Fantasia Bética*, trotz der „andalusischen“ Stimmung und trotz des „Jondo“, einer bewußten Evokation der Flamencogitarre, ein im Wesentlichen pianistisches Werk, mit den schönsten Klängen und glühenden Rhythmen. Die Bezeichnung „Bética“ bezieht sich nicht nur auf Sevilla, sondern auch auf den großen andalusischen Fluß Guadalquivir (Baetis para los romanos),

durch den, wie Falla versichert, „ich unsere lateinisch-andalusische Rasse huldigen wollte“.

Die Virtuosität, die für eine gute Interpretation dieser großen *Fantasia* notwendig ist, ihre schockierenden modalen Elemente, die kraftvolle Tendenz zu folkloristischen Elementen, all dies macht aus ihr ein zentrales Stück in dem Prozeß der zunehmenden Reinigung und des Intellektualismus, den ab damals Fallas Schaffen erleben sollte.

Im Dezember 1920 veröffentlichte Falla in der Pariser *Revue Musicale* einen schönen und scharfsinnigen Artikel *Claude Debussy und Spanien*, in dem er deutlich erklärte, was Spanien dem großen französischen Musiker schuldete, sowie das Mirakel der Intuition, aus dem Werke wie die *Soirée dans Grenade* entstanden. Debussy war damals seit mehr als zwei Jahren, dem 25. März 1918, tot.

Henry Prunières machte eine Sonderausgabe der erwähnten Zeitschrift, die dem großen Schöpfer der *Iberia* gewidmet war, mit Originalstücken von Bartók, Dukas, Goossens, Malipiero, Roussel, Satie, Schmitt, Strawinsky und Falla. Dieser machte den spanischen Beitrag, ein köstliches Werk für Gitarre, ***Pour le Tombeau de Debussy***. Daß das Werk für Gitarre geschrieben wurde, war ein Ergebnis dessen, daß der katalanische Gitarrist und Komponist Miguel Llobet darauf drängte. Es war eigentlich für Klavier konzipiert worden und wurde als solches vom 8. September 1920 in Granada datiert. Falla beschwor hier seinen Freund, das verstorbene Genie, mit dessen eigenen musikalischen Waffen herauf, in einer müden, nebligen Habanera, die viel von einer impressionistischen Beerdigung hat. Erregte Gefühle herrschen im Zitat aus der *Soirée dans Grenade*, einem Lieblingswerk des spanischen Musikers. Man könnte keine bessere, komprimiertere oder essentiellere Huldigung als diese finden, deren Gegenstand jemand war, den Falla nicht nur als Freund sondern auch als Künstler liebte, der „durch die kraftvollen Eigenschaften einer intensiv ausdrucksvollen und vielfältigen Musik“ zu fesseln vermochte.

Ei, uchnjem („Lied der Wolgaschiffer“) erschien erstmals 1866 in St. Petersburg in der vom berühmten Komponisten und Leiter des „mächtigen Häufleins“, Mili Balakirew, zusammengestellten *Sammlung russischer Volkslieder*. Diese traditionelle Melodie, die von den „Burlaken“ gesungen wurde (den Männern, die die Getreidekähne auf der Wolga ziehen mußten), wurde von einigen russischen Komponisten verwendet, darunter Glasunow in seinem *Stenka Rasin*.

In Spanien wurde das Lied durch die von Sergej Jarow dirigierten Donkosaken beliebt gemacht. Falla hatte gelegentlich die polnische Sängerin Aga Lahowska in einer Fassung für Gesang und Klavier begleitet. Auf Wunsch seines Freundes, des Diplomaten Ricardo Baeza, schrieb er 1922 eine Klavierfassung, ***Canto de los remeros del Volga***. Es handelte sich um eine Zusammenarbeit mit dem norwegischen Naturwissenschaftler, Entdeckungsreisenden und Politiker Fridtjof Nansen in einer vom Völkerbund geförderten Initiative zur Unterstützung von Russen, die nach der Revolution geflüchtet waren. Das Werk beeindruckt wahrhaftig durch seine harmonischen Elemente, und in dieser Hinsicht nimmt es Fallas letztes Klavierwerk vorweg. Seltsamerweise blieb es bis 1980 ungedruckt. In diesem Jahr gab Enrique Franco es bei der Spanischen Musikerunion zusammen mit zwei anderen Stücken heraus, bei denen es eher logisch war, daß sie noch nicht gedruckt worden waren: *Canción* und *Cortejo de Gnomos*.

Der Ursprung des ***Pour le tombeau de Paul Dukas*** erinnert an jenen der Huldigung an Debussy. Der französische Musiker, der in Paris Fallas „Maestro“ und sein wichtigster Beschützer gewesen war, starb am 17. Mai 1935. Im Dezember desselben Jahres schickte Falla dieses letzte Klavierwerk an die *Revue Musicale*, bei der es in der Ausgabe von Mai-Juni 1936 erschien, zusammen mit Stücken von Aubin, Barraine, Klein, Messiaen, Pierné, Rodrigo, Ropartz und Schmitt. Wie bei *Pour le Tombeau de Debussy* wurde auch dieses Stück von Falla selbst orchestriert, und es wurde später zusammen mit Huldigungen an Arbós und Pedrell als *Suite Homenajes* herausgegeben. In der Orchesterfassung bekam es den Untertitel *Spes vitæ*. Dies ist eine strenge Huldigung an den französischen Musiker, dessen „kraftvolles und vielseitiges“ Schaffen Falla bewunderte, und aus dessen *Sonate in Es-Dur* er einige Ideen holte. In diesem feierlichen Umzugsmarsch mit großen Akkorden verwandelt der andalusische Komponist gekonnt die humanistische Tradition der spanischen Polyphonie des goldenen Jahrhunderts. Es ist wie ein Gebet.

Um Fallas robustes kreatives Werk herum, in seiner zurückhaltenden und sparsamen Kunst, sollte die spanische Musik unseres Jahrhunderts den Weg zu ihrem Wiederaufleben finden.

© **Andrés Ruiz Tarazona 1995**

Der spanische, 1966 in Luxemburg geborene Pianist **Miguel Baselga** begann mit sechs Jahren, Klavier zu spielen. Bei Abschluß des Kgl. Musikkonservatoriums in

Lüttich 1985 erhielt er einen ersten Preis. Anschließend studierte er bei dem hervorragenden spanischen Pianisten Eduardo Del Pueyo bis zu dessen Tod weiter.

Miguel Baselga erschien als Klaviersolist in vielen musikalischen Zentren der Welt und trat auch häufig im Rundfunk und Fernsehen auf. Er unternahm lange Tourneen in Argentinien und Deutschland, und sein Debüt in Spaniens vornehmsten Konzertsaal, dem Madrider Auditorio Nacional de Música, wurde sowohl vom Publikum als auch von den Kritikern gebührend gefeiert. Als Solist mit Orchester wird er in Europa und Argentinien immer mehr gefragt.

La présence de **Manuel de Falla** dans le panorama musical européen au début du 20^e siècle vient à raffermir et à diffuser, dans le monde entier, l'existence d'une école espagnole de compositeurs. Les plus connus, Isaac Albéniz et Enrique Granados, avaient consacré au piano leurs meilleures œuvres. Tel ne sera pas le cas de Manuel de Falla, lui-même un excellent pianiste. Cependant ses œuvres, pas très nombreuses mais variées et intéressantes, permettent de suivre aisément une évolution créatrice. L'œuvre créatrice complet de Manuel de Falla est un exemple admirable d'épuration technique et esthétique élaborée suivant un processus, fruit de son talent, mais dont l'origine se doit à son maître Felipe Pedrell (1841-1922), apôtre du nationalisme musical espagnol, aux conseils d'Isaac Albéniz et aux trouvailles esthétiques et harmoniques de son ami Claude Debussy.

Manuel María de los Dolores de Falla y Matheu — tel était le nom complet du compositeur — est né le 23 novembre 1876 à Cadix, ville côtière de l'Andalousie occidentale qui jouit tout au long du 19^e siècle d'une ambiance spécialement cultivée, ouverte et cosmopolite.

La famille, d'origine espagnole méditerranéenne, l'achemina vers les études musicales, commencées au piano avec sa mère et terminées à Madrid avec José Tragó (1857-1934), élève de Georges Mathias, élève à son tour de Chopin. Le piano figure aussi comme protagoniste dans ses premières présentations publiques après avoir obtenu le prix extraordinaire fin d'études du Conservatoire de Madrid.

Il fera connaître ses premières compositions pour piano à Cadix et à Madrid, quelques-unes comme accompagnement d'instruments à cordes ou de la voix humaine ou des pièces de musique de chambre.

Il gagna sa vie avec le piano en donnant des leçons jusqu'à ce qu'il obtienne le premier prix après un concours en 1905 en concurrence avec des pianistes aussi cotés que Frank Marshall, directeur plus tard de l'Académie Granados de Barcelone.

Les premières compositions pour piano de Falla ne traduisent pas, sauf de rares exceptions, la profonde "espagnolité" de sa musique ultérieure pas plus que la rigueur des thèmes populaires contenue dans les pièces conçues avant son premier voyage à Paris ou terminées à son retour dans la Ville Lumière.

Pendant sa jeunesse, le style de Falla vise le romantisme tandis que celui d'Albéniz frôle souvent la mondanité. Falla se trouve davantage dans le sillon de ses auteurs préférés: Schumann, Chopin et surtout Edvard Grieg. "Le caractère nettement populaire de cette musique," Falla remarquera au sujet de Grieg, "l'usage de certains procédés harmoniques, la suppression de développements fâcheux, le tout réveilla en moi le vif désir de réaliser désormais quelque chose de semblable avec la musique espagnole."

Lors de ses années d'études à Madrid, d'après ce que lui-même a raconté, il commença à analyser "avec une curiosité avide, n'importe quelle œuvre ayant un intérêt authentique à cause d'une affinité secrète vers certaines aspirations occultes dont la compréhension me paraissait quelquefois difficile."

Quoiqu'il ne fût pas un compositeur précoce, Falla comprit bientôt qu'il ne voulait aucunement devenir un virtuose du piano mais un musicien total. Le pianiste ressort à peine dans ses œuvres, toujours au service de certaines idées musicales puissantes avec le bon goût qui lui est propre. Ceci ne signifie pas que ses compositions pour piano ne soient pas adaptées au clavier. Au contraire, au cours des années on apprécie davantage un "pianisme" diversifié, solide et nettement adapté à l'instrument d'où il émane. Naturellement on n'apprécie pas dans toutes les pièces pour piano de Falla son génie créateur mais aucune de celles qui ont survécu mérite, comme on a dit, de continuer d'être inédite même si le compositeur l'aurait préféré, comme il arrive quand l'artiste possède un minimum (ce que chez Falla était un maximum) d'autoéxigence.

La première page pianistique du compositeur andalou qui nous est parvenue est un **Nocturno** que son auteur joua en privé à Cadix, chez Salvador Viniegra, le 14 juillet 1899. Il le fit en public au Salon Quirell le 16 août de la même année, résultat de ses études madrilènes avec Tragó. La pièce, paraît-il, est datée de 1896 et malgré qu'elle soit la tentative d'un étudiant de 20 ans, l'allure élégante et la richesse de

modulations sont admirables. Nous sommes en désaccord avec ceux qui disent qu'il n'y a rien d'espagnol dans cette pièce. Les connexions, dans le développement, avec certaines premières pages d'Albéniz sont évidentes.

Ce même nationalisme, écarté d'une authenticité populaire mais doué d'un charme enivrant, sera présent dans les deux *Sérénades*.

Falla donne à Cadix la première d'une ***Serenata andaluza*** (Sérénade andalouse) pour piano et violon aujourd'hui disparue. Mais à l'Ateneo de Madrid, le 16 mai 1900, il présente une pièce du même titre pour piano qu'il dédia à Leurs Altesses Royales les Princes des Asturies. Elle fut publiée en 1902 sous une couverture frappante du lithographe A. Pontones qui représentait un balcon arabe avec un encadrement végétal où se posaient de petits oiseaux. C'est une page "alhabresque" dont le titre aurait pu être "Sérénade moresque" dans le style de la *Sérénade* de Malats ou de quelques-unes des pièces de salon d'Albéniz, d'Ocón et d'autres compositeurs du 19^e siècle. Cependant, autant la mise en œuvre formelle que la distinction de la pièce nous avertit du talent hors série de l'auteur.

La ***Serenata en mi mineur***, d'une envergure semblable, est moins connue. Elle est datée du 2 avril 1901 et la première audition fut réalisée, paraît-il, par l'auteur lors d'un concert au Théâtre du Parc Génois de Cadix, le 22 septembre de cette même année. Sa structure est tripartite avec une courte coda. Falla donne ici la preuve d'être un musicien de salon davantage que dans la première *Serenada andaluza*. Mais dans la deuxième partie il parvient à nous transmettre la chaude indolence qui nous émerveillera plus tard dans sa *Cubana des Pièces Espagnoles*.

La ***Mazurka en do mineur*** est, avec le *Nocturno*, l'une des premières œuvres connues de Falla. Antonio Iglesias, dans une liste par ordre alphabétique des œuvres de jeunesse pour piano du compositeur, la situe en 1887; par conséquent elle serait en tête par ordre chronologique des pièces pour piano, à côté de la *Gavota y Musette* de la même année. Pour Antonio Gallego, elle date de 1899 ce qui est plus cohérent étant donné sa qualité vraiment splendide. L'intention de Falla de la publier est prouvée par la couverture qu'il créa à cette fin et dans laquelle il fait figurer le nom de M. Falla sans le "de" toujours employé.

La *Mazurka* surpasse, et comment, les habituelles mazurkas de salon de l'époque et, bien jouée, nous dirige inévitablement vers Chopin.

La ***Canción*** est datée du 2 avril 1900. La délicate simplicité nous annonce l'art de Mompou et nous rappelle aussi la première des *Gymnopédies* (1888) d'Erik Satie

dont le mouvement *Lent et douloureux* se rapproche du *Andante e mesto* de la *Canción*. Le titre, équivalent à “Mélodie” dans le cas présent, n’est pas rare. De même, Sibelius va titrer *Mélodie* une œuvre similaire pour piano (op. 97 no 2) en 1920.

La ***Vals capricho*** figure parmi les pièces plus proches du style de salon écrites par le jeune Falla qui en donna la première à l’Ateneo de Madrid le 6 mai 1900 et la joua encore peu après à Cadix. Sans y reconnaître un style nettement “espagnol”, on y voit davantage l’influence d’Albéniz que de Chopin. En tout cas c’est une pièce délicate, élégante et quelque peu mélancolique. Antonio Iglesias a raison quand il justifie la dénomination “capricho” dans ce “volontaire éloignement d’une forme déterminée” que Manuel de Falla résout avec une extrême liberté sans sortir du rythme ni trahir le thème principal de la valse.

Cortejo de gnomos est datée du 4 mars 1901. Gallego signale comme possible qu’il s’agisse de la vieille *Gavota* des années 1892. C’est une œuvre méconnue de l’auteur de son vivant et dont on parle seulement à partir de l’édition de l’Union Musicale Espagnole à la charge d’Enrique Franco. Le titre semble curieux, identique à celui de Grieg (*Trolltog*, c’est à dire *Cortège de gnomes*, op. 54 no 3, dans le cahier no 5 des *Pièces lyriques* de 1891). La marche qui marque le début de la pièce de Falla est bien différente de celle de Grieg, forte et agressive, face à l’indolence de l’espagnol ce qui poussa Ronald Crichton à la décrire comme “a Griegian piece of some charm”.

Ce même auteur britannique se chargea de publier en 1986 l’***Allegro de concierto***. Falla composa cette pièce (sans doute la plus ambitieuse de sa première période) à Madrid en 1903. Elle était destinée à un concours organisé par le conservatoire de Madrid, annoncé par son directeur Tomás Bretón et qui eut lieu en 1904. Le premier prix, parmi 24 partitions présentées, fut octroyé à Enrique Granados, mais Falla obtint au moins une mention. Le côté andalou apparaît à peine dans ce mouvement de sonate, structuré sous la forme A-B-A-C-B-A-coda. La virtuosité et l’élan de cet *Allegro con brio* maintiennent la tradition annoncée par Chopin et exigent un pianiste tout à fait formé pour une exécution correcte. Malgré tout, les moments lyriques des *Pièces espagnoles* que Falla entama à Madrid en 1905, c’est-à-dire après la première de l’*Allegro de concierto*, ne font pas défaut.

Les ***Quatre pièces espagnoles*** furent créées en première à Paris par Ricardo Viñes lors d’un concert de la Société Nationale de Musique le 27 mars 1909. Falla les dédia à Isaac Albéniz, déjà très malade, qu’il avait connu peu après son arrivée à

Paris l'été 1907. Nombreux sont ceux qui ont voulu voir dans ces pièces l'influence de la suite *Ibéria* d'Albéniz. Cependant il n'était pas possible que "Don Manuel" eût pu connaître *Ibéria* étant donné la date de la composition. Il faut plutôt penser à sa propre évolution, à ce qu'il connaissait d'Albéniz, de Granados et de Debussy ainsi qu'aux conseils techniques et pratiques de Felipe Pedrell.

D'autre part, pendant qu'Albéniz nourrit son "hispanime" d'une espèce de folklore imaginaire, Falla est plus authentique au moment de faire usage du traditionnel (c'est le cas de la "guajira" de la *Cubana* ou de certaines chansons montagnardes de la *Montañesa*). Il ne faut pas croire cependant que Falla fut un folkloriste endurci. Ceci serait bien loin de son intention et de la réalité. Lui-même disait: "à l'exception de certains cas, au lieu d'utiliser strictement les chants populaires, j'ai essayé d'en extraire le rythme, la modalité, les motifs ornementaux, leurs cadences modulantes". Par rapport à la première pièce il dira: "Pour composer *Aragonesa*, je n'ai pas adopté une "jota" authentique mais j'ai plutôt essayé de styliser la "jota". Si dans les trois premières *Pièces Espagnoles*, Falla tente d'éviter l'"andalou" (lieu commun pour généraliser l'espagnol), dans *Andaluza*, composée en entier à Paris, il réussit un chef-d'œuvre absolu où il mélange avec lucidité le dramatisme, la poésie, la luminosité intense de son Andalousie natale. Il n'est pas étonnant que de grands maîtres de la musique tels que Dukas, Debussy et Ravel recommandèrent à l'éditeur parisien Durand les pièces espagnoles pour piano d'un inconnu espagnol nouveau venu à Paris.

L'essence andalouse la plus pénétrante peut se trouver dans cette pièce monumentale — l'une des plus personnelles et ambitieuses du piano espagnol de tous les temps — connue sous le titre de *Fantasia Bética*. Mais "la belle et rarement exécutée *Fantasia Bética*", d'après les mots d'Alfredo Casella, n'a pas joui jusqu'à aujourd'hui de la faveur des pianistes. Le premier à la jouer fut Artur Rubinstein, à qui elle était dédiée, à New York le 20 janvier 1920. Elle est structurée en forme tripartite avec un intermède de rêveuse mélancolie et une évocation délibérée de la guitare gitane. C'est une pièce essentiellement pianistique avec de très belles sonorités et des rythmes fulgurants. Le surnom de Bética s'adresse non seulement à Séville mais au Guadalquivir (Baetis pour les latins), le grand fleuve andalou et, grâce à lui, Falla assure "j'ai prétendu rendre hommage à notre race latino-andalouse. La virtuosité que cette longue fantaisie exige pour une bonne interprétation, la déclamation aiguë des données folkloriques, en font une pièce fonda-

mentale dans le processus de dépuración croissante dont fera preuve Falla dorénavant.

En décembre 1920, Falla publie dans la *Revue Musicale de Paris* un très beau et pénétrant essai intitulé *Claude Debussy et l'Espagne* où il explique clairement la dette de l'Espagne par rapport au grand musicien français et le miracle d'intuition contenu dans *Soirée dans Grenade*. Debussy était décédé deux ans auparavant le 25 mars 1918.

Henry Prunières prépara un numéro de la revue dédié à Albéniz, l'auteur de l'*Ibéria*, avec des pièces originales de Bartók, Dukas, Goossens, Malipiero, Roussel, Satie, Schmitt, Stravinsky et Falla. Le musicien espagnol y participa avec une charmante pièce pour guitare intitulée **Pour le tombeau de Debussy**. La raison du recours à la guitare était due aux pressions du guitariste catalan Miguel Llobet. L'œuvre avait été conçue pour piano et était datée à Grenade le 8 septembre 1920. Falla y évoque l'ami et le musicien génial disparu dans une *habanera* languide et estompée qui a l'air de funérailles impressionnistes. L'émotion domine à la *Soirée dans Grenade*, l'œuvre préférée du musicien espagnol. Tel fut son hommage à celui qui fut, non seulement son ami, mais l'auteur "d'une musique intensément expressive et richement nuancée".

Le **Canto de los remeros del Volga** (Chant des rameurs de la Volga), ou "Chant des traîneurs de péniches" fut publié pour la première fois en 1866 à Saint Pétersbourg dans une *Collection de chansons populaires russes* réunies par le fameux compositeur Mily Balakirev, le chef de file du groupe des cinq. Cette mélodie traditionnelle, chantée par les "burlaks" (les gens obligés à traîner les péniches à grain sur la Volga) fut utilisée par quelques compositeurs russes, tels que Glazounov dans sa *Stenka Razin*.

En Espagne elle fut popularisée par le Chœur des cosaques du Don, que dirigeait Serge Jarov. Falla avait accompagné quelques fois la chanteuse polonaise Aga Lahowska dans une version pour piano et soprano. En 1922, sur demande de son ami le diplomate Ricardo Baeza, Falla élaborait une version pour piano du *Chant des rameurs de la Volga*. Il s'agissait de collaborer à une initiative du naturaliste, explorateur et homme politique norvégien Fridtjof Nansen en faveur des réfugiés russes après la Révolution dans le cadre de la Société des Nations. La pièce est vraiment imposante par ses réussites harmoniques, comme une prémonition de sa dernière œuvre pour piano. Étrangement elle restera inédite jusqu'en 1980 où elle fut publiée

par Enrique Franco à l'Union Musicale Espagnole à côté de deux autres pièces qui étaient plus logiquement restées inédites: *Canción* et *Cortejo de gnomos*.

Pour le tombeau de Paul Dukas a une origine semblable à l'hommage à Debussy. Le musicien français, qui avait été le maître et le protecteur de Falla à Paris, décéda le 17 mai 1935. En décembre de cette année-là, Falla envoya à la *Revue Musicale* cette dernière pièce pour piano qui fut publiée dans son numéro de mai-juin 1936 à côté d'autres de Barraine, Aubin, Klein, Messiaen, Pierné, Rodrigo, Ropartz et Schmitt. De même que l'hommage à Debussy, cette œuvre fut aussi orchestrée par Falla et incluse dans la *Suite Hommages* à côté d'autres dédiées à Arbós et à Pedrell. L'orchestration reçut le sous-titre de *Spes vitae*. Ce fut un hommage austère au musicien français dont Falla admirait tellement l'œuvre "forte et variée" qu'il lui emprunta quelques idées de sa *Sonate en mi bémol*. Le compositeur andalou transfigura avec sagesse la tradition humanistique de la polyphonie espagnole du siècle d'or, en cette marche solennelle aux grands accords. C'est comme une prière.

Autour de l'œuvre robuste et créateur de Falla, grâce à son talent sobre et restreint, la musique espagnole trouvera au 20^e siècle le chemin de sa renaissance.

© Andrés Ruiz Tarazona 1995

Pianiste espagnol né au Luxembourg en octobre 1966, **Miguel Baselga** commence ses études musicales à l'âge de six ans. Toute sa formation musicale se réalise en Belgique où il obtient en 1985 le Premier Prix de piano du Conservatoire Royal Supérieur de Musique de Liège, poursuivant ensuite ses études avec Eduardo del Pueyo avec qui il travaillera jusqu'au décès de celui-ci.

Depuis lors, une intense activité comme soliste l'a entraîné à se présenter à de nombreuses occasions dans d'importantes villes du monde, ainsi qu'à faire divers enregistrements pour la radio et la télévision. Sa croissante activité lui a permis de réaliser deux tournées en Argentine (1989 et 1990), une en Allemagne (1990) ainsi qu'à débiter à l'Auditorio Nacional de Madrid (1991), la plus prestigieuse salle madrilène, obtenant à maintes reprises l'approbation du public et de la critique internationale.

Miguel Baselga a déjà été invité en sa qualité de soliste par divers orchestres comme l'Orchestre Symphonique de Rosario (Argentine, 1990), l'Orchestre National

du Capitole de Toulouse (France, 1992), l'Orchestre Symphonique de Madrid (Espagne, 1994) et l'Orchestre Symphonique du Portugal (Lisbonne, 1995).

En novembre 1996, date du 50^e anniversaire de la mort de Manuel de Falla, il interprètera à Madrid l'intégrale des pièces pour piano de ce compositeur.

INSTRUMENTARIUM

Grand Piano: Steinway D

Concert tuner: Greger Hallin

Recording data: 1996-08-05/07 at Danderyd Grammar School (Danderyds Gymnasium), Sweden

Balance engineer/Tonmeister: Jens Braun

2 Neumann KM143 and 2 Neumann KM130 microphones; Studer 961 mixer; Fostex D-10 DAT recorder,
Stax headphones

Producer: Robert von Bahr

Digital editing: Robert von Bahr

Cover text: © Andrés Ruiz Tarazona 1995

English translation: William Jewson

German translation: Julius Wender

French translation: Miguel Baselga

Front cover: the Alhambra Palace, Spain (by kind permission of the Alhambra)

Photographs: © Beatriz Atarés

Typesetting, lay-out: Kyllikki & Andrew Barnett, Compact Design Ltd.

Colour origination: Studio 90 Ltd., Leeds, England

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.

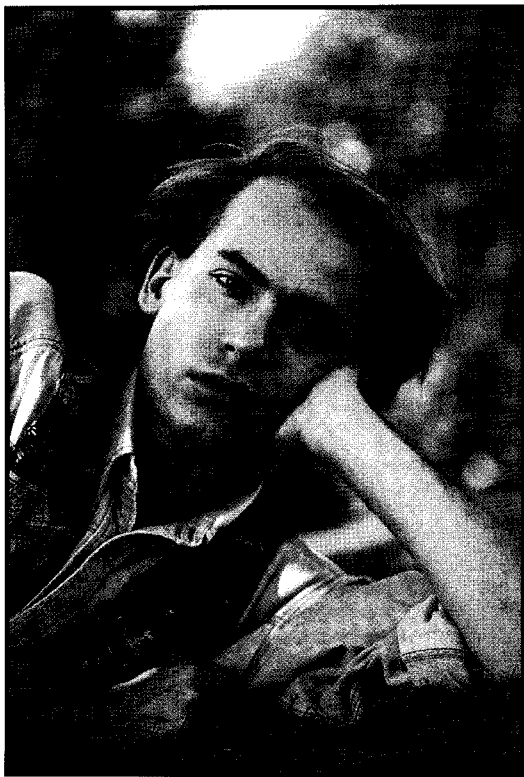
If we have no representation in your country, please contact:

BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden

Tel.: +46 8 544 102 30 Fax: +46 8 544 102 40

info@bis.se www.bis.se

© & ® 1996, BIS Records AB



Miguel Baselga

Photo: © Beatriz Atarés