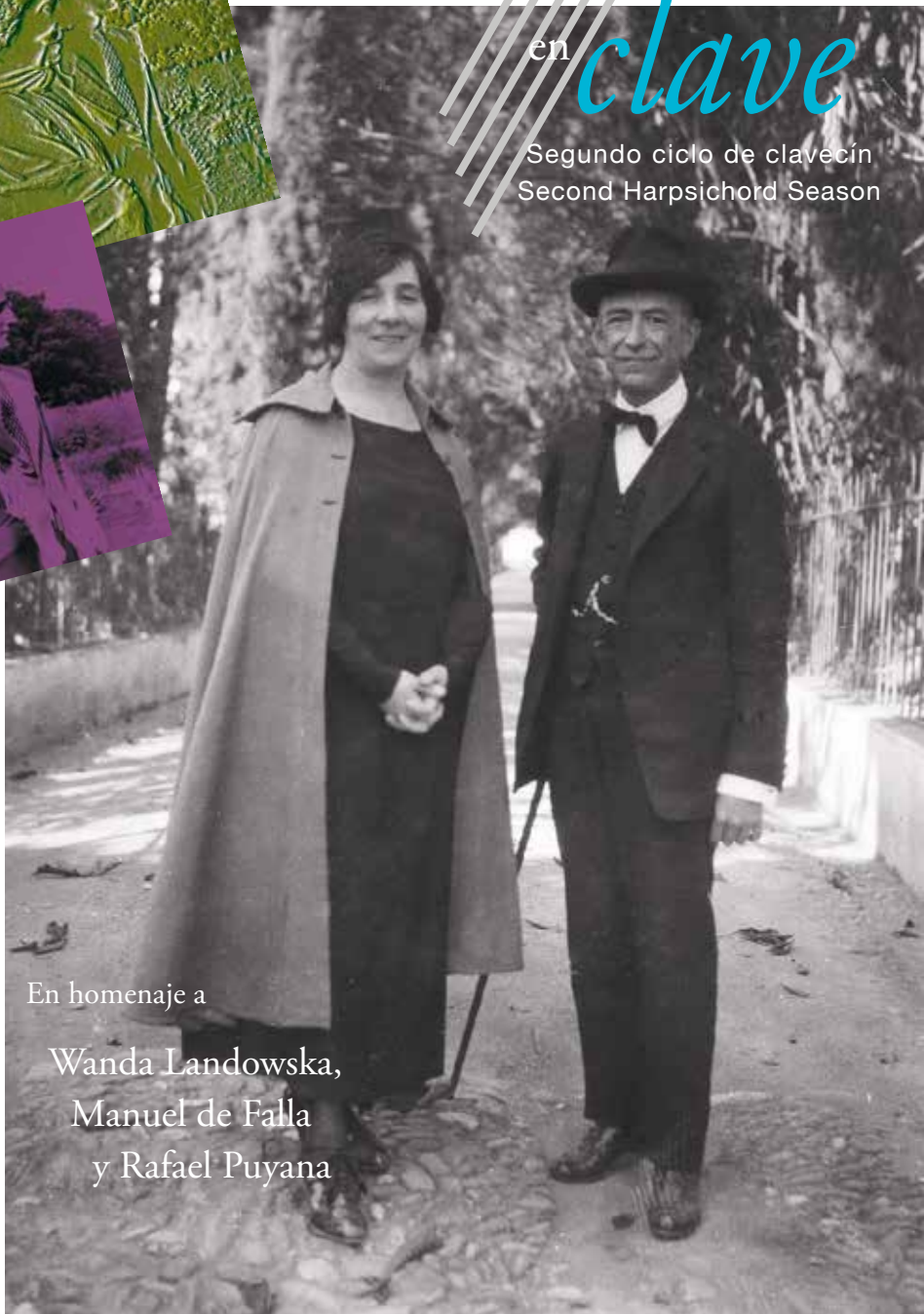


La Alhambra en *clave*

Segundo ciclo de clavecín
Second Harpsichord Season



2017



En homenaje a
Wanda Landowska,
Manuel de Falla
y Rafael Puyana



Emil Orlik. *Wanda Landowska*, 1917.

Dedicataria: "À Manuel de Falla toute mon affectueuse admiration en souvenir des journées radieuses de Granada. Wanda Landowska. 1922".

ARCHIVO MANUEL DE FALLA, GRANADA

La Alhambra, como espacio de evocación y creación artística, nos invita a recordar a tres grandes artistas que estuvieron unidos por una pasión común en su empeño por dar nuevo valor a un repertorio que se había visto desplazado por el Romanticismo: Manuel de Falla, su gran amiga la clavecinista polaca Wanda Landowska, recuperadora del clave a comienzos del pasado siglo XX, y el discípulo de ésta, el afamado clavecinista colombiano Rafael Puyana.

Todos ellos sintieron una enorme fascinación por la colina roja en la que Manuel de Falla acabaría viviendo. En nuestro músico, el influjo de la Alhambra fue muy temprano y, antes siquiera de visitarla por primera vez, ya le había hecho un lugar en su imaginario y le había dedicado algunas de sus mejores páginas musicales. Invitada por él en 1922, a los pocos años de haber

The Alhambra, as a space for artistic creation and inspiration, invites us to remember three great artists, who were united by a shared passion to breathe new life into a repertoire that had been swept aside by Romanticism: Manuel de Falla, his great friend, the Polish harpsichord player Wanda Landowska, who revived the harpsichord in the early 20th century, and her protégé, the well-known Columbian harpsichordist Rafael Puyana.

All three musicians were deeply fascinated by the red hill of the Alhambra on which Manuel de Falla would end up living. He was influenced by the Alhambra from an early age and even before visiting it for the first time, he had carved out a space for it in his imagination and dedicated some of his best pages of music to it. In 1922, just a few years after Falla had settled on the hill overlooking “*the most beautiful panoramic view in the world*”, he invited Wanda Landowska to Granada where she played the leading role in what has become a legendary encounter with the past, offering two recitals in the

fijado Falla su residencia en Granada *ante el panorama más hermoso del mundo*, Wanda Landowska protagoniza un legendario encuentro con el pasado y ofrece dos recitales en el teatrillo del Hotel Alhambra Palace, en un año decisivo para otra aventura en la recuperación de nuestras fuentes musicales, en este caso la del canto primitivo andaluz en el Primer Concurso de Cante Jondo. La estrecha amistad de estos dos músicos, y los valiosos consejos que Manuel de Falla recibe de Wanda Landowska, determinaron un giro decisivo en su obra, dejándonos su más elevado testimonio en *El retablo de maese Pedro*, el *Concerto para clave y cinco instrumentos* y *Psyché*.

No podía ser de otra manera y, desde sus comienzos como uno de los discípulos más cercanos a Wanda Landowska, Rafael Puyana sintió un gran amor por la música de Manuel de Falla, por Granada y la Alhambra, lo que le llevó a materializar pocos meses antes de su fallecimiento en París la donación de su extensa

small theatre at the Hotel Alhambra Palace, in what was a decisive year for another adventure in the recovery of our musical roots, in this case primitive Andalusian popular song, which was revived at the First Competition of Cante Jondo (Flamenco Deep Song). The close friendship between these two musicians and the valuable advice that Manuel de Falla received from Wanda Landowska, led to a decisive change of direction in his work, of which the finest examples are El retablo de maese Pedro (Master Peter's Puppet Show), the Concerto for Harpsichord and Five Instruments and Psyché. From his early days as one of Wanda Landowska's closest disciples, it was inevitable that Rafael Puyana would be smitten by the music of Manuel de Falla, by Granada and by the Alhambra. Only months before his death in Paris in 2013, this would lead him to donate his extensive library and documentary archive to the Falla Foundation together with numerous works of art, and what is

biblioteca y su archivo documental, junto a numerosas obras de arte y, lo que en esta ocasión importa, una extraordinaria colección de instrumentos musicales. Este legado ha quedado integrado en un nuevo espacio para la investigación y el estudio interpretativo denominado “Aula Rafael Puyana”, dependiente del Archivo Manuel de Falla.

Faltaba, sin embargo, restaurar y poner en uso los claves que son el eje central de este ciclo de conciertos. La responsabilidad patrimonial hacia unos instrumentos tan valiosos y vinculados a la colina de la Alhambra, así como la originalidad de la propuesta cultural, unidas al deseo de darle continuidad y solidez, han llevado al Patronato de la Alhambra y del Generalife y a la Fundación Archivo Manuel de Falla a firmar un Convenio de colaboración que no hace más que recoger una parte del gran legado cultural que nos dejó Manuel de Falla los veinte años que vivió en la Alhambra.

most important in this case, a wonderful collection of musical instruments. This legacy has been incorporated into a new space for the research and study of musical performance called the “Aula Rafael Puyana”, which is run by the Manuel de Falla Archive.

The last job was to restore to a playable standard the three harpsichords at the centre of the new series of concerts we are presenting today. Inspired by their sense of duty as heritage keepers towards instruments of such great worth and with such close links with the hill of the Alhambra, the originality of this event, and the desire to create a solid, lasting project, the Council of the Alhambra and Generalife and the Manuel de Falla Foundation Archive signed a Collaboration Agreement covering part of the enormous cultural legacy left behind by Manuel de Falla over the 20 years that he lived at the Alhambra.



Wanda Landowska y Manuel de Falla en el carmen de la Antequeruela.
Granada, 1922.

ARCHIVO MANUEL DE FALLA, GRANADA

Programa general

Sábado 7 de octubre

Diego Ares, clave

Solistas del Programa Andaluz para Jóvenes Intérpretes-
Orquesta Joven de Andalucía:

Alba M^a Jiménez (flauta), Ana Gavilán (oboe), Catalina Pérez (clarinete),
Óscar Sánchez (violín) y Enrique García (violonchelo)

*Obras de Antonio Vivaldi, Bernardo Pasquini, Claude Daquin
y Manuel de Falla*

Clave Pleyel de doble teclado “Grand Modèle de concert”

Sábado 14 de octubre

María Teresa Chenlo, clave

Conmemoración del Día de la Hispanidad

*Obras para clave españolas y americanas de los siglos XVII a XIX:
Obras de Manuel Blasco de Nebra, María Rodrigo, Manuel Saumell,
Domenico Zipoli, Antonio Sáenz y anónimos*

Clave Goble de triple teclado, según un original de
Hieronymus Albrecht Hass

SALÓN DE ACTOS. PALACIO DE CARLOS V

PASES: 11.30 h y 12.30 h

Entrada gratuita hasta completar aforo/Free entrance



Primer concierto

Sábado 7 de octubre

ANTONIO VIVALDI (1678-1741)

Concierto nº 3 en Sol Mayor para violín y cuerdas RV 310,
transcrito por Johann Sebastian Bach para clave solo BWV 978
Allegro - Larghetto - Allegrissimo

BERNARDO PASQUINI (1637-1710)

Toccata con lo scherzo del Cucco

CLAUDE DAQUIN (1694-1772)

Le Coucou

MANUEL DE FALLA (1876-1946)

Concerto per clavicembalo (o pianoforte),
flauto, oboe, clarinete, violino e violoncello
Allegro - Lento - Vivace

Diego Ares, clave

Solistas del Programa Andaluz para Jóvenes Intérpretes-

Orquesta Joven de Andalucía:

Alba M^a Jiménez (flauta), Ana Gavilán (oboe),
Catalina Pérez (clarinete), Óscar Sánchez (violín)
y Enrique García (violonchelo)

ANTONIO VIVALDI¹. CONCIERTO Nº 3 EN SOL MAYOR PARA VIOLÍN Y CUERDAS RV 310, TRANSCRITO POR JOHANN SEBASTIAN BACH PARA CLAVE SOLO BWV 978

Bach viajó poco, nunca atravesó las fronteras de su patria, sólo alguna vez abandonó su casa y su trabajo para oír improvisar a un Reinken o a un Marchand.

Retirado del mundo, J. S. Bach estaba sin embargo al corriente del movimiento musical en el extranjero. Conocía a fondo los grandes maestros franceses y se complacía en refundir las obras de los italianos.

Al escuchar el concierto de A. Vivaldi, con su “Allegro” suntuoso, su “Larghetto” de arpeggios brillantes, su “Allegrissimo” desbordante de gozo en su fuerte ritmo de danza, se comprende la influencia que Vivaldi debió ejercer sobre Bach. Pero el gran alemán no fue atraído solo por el sol italiano que se filtra a raudales áureos a través de la obra del “fraile rojo de Venecia”; son también las líneas rectas y simples de su plan arquitectónico lo que aguijonea su espíritu inventivo. Bach aumenta, amplifica, desarrolla, y a su vez, crea su concierto italiano, obra compleja que encierra en sí todos los elementos del Concerto grosso italiano. Con una autoridad real, Bach aborda y resuelve la cuestión del tutti y del concertino y, confiando la resolución de ese problema a un solo instrumento, dilucida de un modo decisivo la construcción del concerto grosso del siglo XVIII, y la manera como se tocaba en tal época. Esta obra es el más vivo de los documentos, la más elocuente de las explicaciones.

ANTONIO VIVALDI¹. CONCIERTO FOR VIOLIN AND ORCHESTRA

Bach travelled little. He never crossed the borders of his home country and only rarely left his home and work to hear a Reinken or perhaps a Marchand improvising. Shut away from the world, J. S. Bach was however well aware of what was going on in the musical realm outside. He knew the French grand masters very well and took great pleasure in reworking the works of the Italians. When you listen to this concerto by Vivaldi, with its sumptuous “Allegro”, its “Larghetto” of brilliant arpeggios and its “Allegrissimo”, which brims over with joy in its strong dance rhythm, it is easy to understand the influence that Vivaldi must have had over Bach. But the great German was not only attracted by the Italian sunshine that flows in golden torrents through the work of the “Red Priest of Venice”, there were also the straight simple lines of Vivaldi’s architectural design, which pricked his inventive spirit. Bach increased, expanded, developed and at the same time created his Italian concerto, a complex work that encompasses all the elements of the Concerto Grosso.

Bach tackled the problems of the tutti and the concertino head on and solved them with real authority. By entrusting the solution of these problems to a single instrument he decisively elucidated the construction of the 18th century Concerto grosso, and the way in which it was played at that time. This work offers the most intense, vital testimony, the most eloquent of explanations.

De tal modo un genio creador de la envergadura de Bach se dejaba influenciar, sin conocer el pequeño amor propio de la “originalidad”, por otros grandes hombres de nacionalidad y carácter diferentes. Con la noble franqueza que es virtud de las grandes naturalezas, Bach bebe la substancia de las otras razas, hace de ella su alimento, que rehace, transforma y nos devuelve lo que había tomado, enriquecido por la soberana luz de su genio.

BERNARDO PASQUINI². TOCCATA CON LO SCHERZO DEL CUCCO

Pasquini, siendo como era discípulo de Loreto Pittori y de Costi, permaneció siempre bajo la vigorosa influencia de Frescobaldi.

Hemos sostenido a menudo que Beethoven rompió antes que nadie con la tradición anquilosada de los viejos maestros que se divertían copiando servilmente los ruidos de la naturaleza, sin contemplar todo lo que encierra de emotivo y humano. “Más expresión de sensación que pintura”, escribía Beethoven a la cabeza de su “Pastoral”. ¡Cuánto mejor se aplican esas palabras a la pequeña pastoral de Pasquini, donde la naturaleza entera canta! El cuco beethoveniano parece mecánico, aislado del paisaje; aparece automáticamente para desaparecer en seguida. En Pasquini, el cuco implora, insiste voluptuosamente; es una de las múltiples voces que nos vienen de todos lados, uniendo su grito a la ardiente sinfonía de las cigarras, en pleno día, y en una selva encantada.

In this way a creative genius of the stature of Bach allowed himself to be influenced by other great men of different nationalities and personality, without being ruled by the small pride of “originality”. With the noble frankness that is a virtue of men of great character, Bach drew from the fountains of other races, which provided him with food, which he then reassembled and transformed before giving back what he had taken, now enriched by the shining light of his genius.

BERNARDO PASQUINI². TOCCATA CON LO SCHERZO DEL CUCCO

As a disciple of Loreto Pittori and Costi, Pasquini was always strongly influenced by Frescobaldi. It has often been argued that Beethoven was the first to break away from the antiquated tradition of the old masters who amused themselves by servilely copying the noises of nature, without taking into account all its emotional and human aspects. “More the expression of feeling than painting” Beethoven wrote at the top of this “Pastoral”. These words apply even better to the short pastoral by Pasquini, in which the whole of nature sings!

Beethoven’s cuckoo seems to be mechanical, isolated from the landscape; it appears automatically only to disappear immediately afterwards. In Pasquini, the cuckoo begs, it insists voluptuously; it is one of many voices that comes upon us from all sides, adding its voice to the cry of the ardent symphony of cicadas, in the middle of the day and in a bewitched forest.

CONCERTO³ PER CLAVICEMBALO (O PIANOFORTE), FLAUTO, OBOE,
CLARINETTO, VIOLINO E VIOLONCELLO.

Con el objeto de que los señores asistentes al Concierto de hoy puedan formarse idea de lo que es y significa la obra que encabeza estas líneas, hemos hecho algunas preguntas al Maestro Falla, cuyas manifestaciones presentamos en breve resumen.

Esta obra fue compuesta para Wanda Landowska, como homenaje a su arte genial, a su noble apostolado y a su obra de resurgimiento del clavicémbalo, sin la cual este admirable instrumento no tendría hoy otro interés que el de una curiosidad de museo.

Por otra parte, con la dedicatoria de este “Concierto” a Wanda Landowska, se propuso su ilustre autor pagar una deuda de gratitud a la exquisita clavecinista, por su inestimable colaboración instrumental en el estreno del “Retablo”, tanto en París como en Nueva York, interpretando, por ofrecimiento espontáneo, la parte de clavicémbalo de esta obra maestra.

Puede asegurarse, pues, que sin esas circunstancias no se hubiera escrito la obra que se ejecuta hoy.

Necesario es decir, que Falla no se propuso escribir un concierto de solista con un conjunto instrumental de acompañamiento. Al contrario; aunque en toda la obra sea preponderante la intervención del clavicémbalo, los instrumentos

CONCERTO³ FOR HARPSICHORD (OR PIANOFORTE), FLUTE, OBOE, CLARINET, VIOLIN AND CELLO.

In order to enable those attending today's Concerto to get some idea of what the piece of music being described in this section is and means, we asked the composer, Manuel de Falla, a few questions. His answers are summarized below.

This piece was composed for Wanda Landowska as a tribute to her brilliant music, her noble mission and her work in the revival of the harpsichord, without which this admirable instrument would today be just an unusual museum piece.

By dedicating this “Concerto” to Wanda Landowska, the illustrious composer was repaying a debt of gratitude to the exquisite harpsichord player for her invaluable contribution to the premiere of the “Retablo” in both Paris and New York, in which she spontaneously offered to play the harpsichord part.

We can be pretty certain that if this had not happened, the piece you will be hearing today would never have been written.

It is important to make clear that Falla did not start out to write a concerto for a soloist accompanied by an instrumental group. Quite the opposite; although the harpsichord has a prominent role throughout, the instruments that complete the score are not just a simple ripieno⁴, and alternate with the main instrument throughout the fabric of the composition.

que completan la partitura no se reducen a un simple ripieno⁴, sino que alternan con el instrumento principal en el total tejido de la composición.

El autor tampoco se propuso seguir severamente el plan de concierto clásico. Se trata de una obra libremente concebida, aunque en ella puedan notarse determinados valores tradicionales de carácter y de forma, y hayan sido seguidas en su realización las leyes de la tonalidad en cuanto tienen de inmutables. Es decir: libertad dentro de la disciplina, y ésta inflexible, aunque solamente en aquello que representa un valor esencial, sin vanas apariencias, y con el único deseo de cooperar al fin social que el Arte ha de proponerse siempre.

Fiel a sus convicciones, el Maestro Falla piensa que toda obra musical (especialmente en sus primeras audiciones) debe ser presentada directamente, sin previas explicaciones que puedan desvirtuar la pura percepción de lo que la obra pueda contener de substancia realmente musical, exceptuando, naturalmente, la simple enumeración de los temas generadores, que han de servir de punto de orientación en el curso de la misma a los oyentes.

He aquí algunas indicaciones para hacer más fácilmente comprensibles las intenciones del autor. Como ya hemos dicho, no es esta obra un concierto de virtuoso. Lo que se entiende por virtuosidad instrumental está utilizado solamente como medio esencial de expresión, y esto según el carácter propio de cada instrumento. Son éstos los que musicalmente hablan, valga la frase, jamás con intención de virtuosidad.

Falla had no intention of slavishly following the classical plan for the concerto either. This piece is freely conceived, although it has certain traditional values of character and form and in the writing of the concerto he abided by all immutable aspects of the laws of tonality. In other words, he sought freedom within discipline, about which he was inflexible, although only in those things that represent essential values, without vain appearances and with the sole desire to cooperate in the social purpose that Art must always aspire to set itself.

Faithful to his principles, Maestro Falla thought that all music (especially the first times it was heard) must be presented directly, without prior explanations that might distort the pure perception of what the work might contain in terms of genuinely musical substance, with the exception of course of a simple list of the main creative themes, which help to guide the listeners during the performance.

Here are a few tips that make it easier to understand the intentions of the composer. As explained earlier, this is not a concerto for a virtuoso. What is normally considered as musical virtuosity is only used as an essential means of expression, and that depending on the particular character of each instrument. The instruments, please excuse the expression, do the musical talking, but never with a view to virtuosity.

La música de este “Concerto”, tanto por su carácter rítmico-tonal-melódico, como por su escritura, tiene su origen en la música general hispánica, religiosa, noble y popular, y los procedimientos empleados por el compositor, obedecen, en muchos casos, a otros ya pretéritos —y hasta algunos muy remotos— aunque siempre sometidos a las maneras y posibilidades actuales de expresión.

The music of this “Concerto”, in terms of both its melodic tonal/rhythmic nature and its writing, originates in general, Spanish, religious, noble and popular music and the procedures used by the composer in many cases follow other earlier sometimes very distant lines, albeit subject to the current manners and possibilities of expression.



Salterio decorado con motivos vegetales y marinos. Siglo XVIII.

1 y 2. Notas de Wanda Landowska en el programa del concierto celebrado en Buenos Aires el 13 de julio de 1929.

3. Manifestaciones de Manuel de Falla recogidas en el programa del estreno del *Concerto* en la Associació de Música “Da Camera” de Barcelona el 5 de noviembre de 1926.

4. Del italiano —relleno— término utilizado durante el barroco para designar al conjunto de instrumentos que acompañan al solista o solistas en los conciertos; el acompañamiento o también llamado “tutti”. Nota aclaratoria de Julio Muñoz.

1 and 2. Notes by Wanda Landowska from the programme for her concert in Buenos Aires on 13th July 1929.

3. Comments by Manuel de Falla from the programme for the first night of the *Concerto* in the “Da Camera” Music Association in Barcelona on 5th November 1926.

4. From the Italian, *ripieno*, a term used during the baroque era to describe the group of instruments accompanying the soloist or soloists at a *Concerto*: the accompaniment, also known as “*tutti*”.

EL CONCIERTO: ALEGRÍAS Y PENAS DE DOS GENIOS

Hace unos años fui a Granada para dar unos conciertos organizados por la Sociedad Filarmónica. Manuel de Falla me esperaba en la estación. Me dijo que estaba trabajando en El retablo de maese Pedro y que reservaba una parte importante para el clave. “Seguramente se equivoca” le dije “usted ha pensado en el piano, y como consecuencia el clave no podrá soportar el contraste sonoro con la orquesta”. Esta advertencia le preocupó. “Pero tranquilícese, mañana llevaré mi clave a la Alhambra, allí se lo mostraré y le haré tomar conocimiento de él”. Y así fue. Falla me visitaba a diario. Yo tocaba y él tomaba notas. Rehicé la parte de clave que él había escrito, y, poco después, vino el estreno en París, en el hotel de la princesa de Polignac, con el éxito que todos sabemos. A mi partida de Granada le dije: “considere usted este trabajo como una iniciación”. Me prometió de inmediato un concierto, el mismo que compuso poco después y cuya elaboración duró casi cuatro años. Es una obra admirable en la que Falla alcanza una síntesis expresiva realmente admirable. Así resumía Wanda Landowska su colaboración con Don Manuel de Falla para el periódico *La Nation* en julio de 1929; una colaboración intensa y fructífera que unió a ambos músicos durante casi una década.

El hecho de que Landowska dejase de incluir el *Concerto* en sus recitales a finales de los años 20 del pasado siglo se ha interpretado de las maneras más diversas. Unos aventuraron que la obra no satisfacía sus expectativas,

THE CONCERTO: THE JOYS AND SORROWS OF TWO GENIUSES

*Some years ago I went to Granada to play some concerts organized by the Philharmonic Society. Manuel de Falla came to meet me at the station. He told me he was working on El Retablo de Maese Pedro (Master Peter's Puppet Show) and that he had set aside a large section for the harpsichord. "Surely you are making a mistake" I said. "You've been thinking about this from the perspective of the piano, but the harpsichord won't be able to withstand the sound contrast with the orchestra". This warning seemed to trouble him. "But don't worry. I'll bring my harpsichord to the Alhambra tomorrow, I will show it to you and I will help you get to know it". And so it was. Falla visited me everyday. I played and he took notes. I redid the part he had written for the harpsichord and soon afterwards came the first night in Paris at the mansion of the Princesse de Polignac, which as we all know was a great success. As I left Granada, I said to him: "Look at this work as an initiation". He immediately promised me a concerto, which he composed soon afterwards but which took almost four years to complete. It is a commendable piece of work in which Falla reaches a truly admirable expressive synthesis. This was Wanda Landowska's brief account of her work with Manuel de Falla for the newspaper *La Nation* in July 1929; an intense and fruitful collaboration that brought the two musicians together for almost a decade.*

The fact that at the end of the 1920s Landowska stopped playing the *Concerto* in her recitals has been interpreted in various different ways. Some speculated that the work did not come up to her expectations, while others dared to suggest that the technical

otros se atrevieron a decir que las dificultades técnicas que Falla exigía superaban las posibilidades de la intérprete. Todas estas razones están, a mi entender, bien lejos de la verdad. Sí es cierto que Wanda esperaba una obra donde el clave mantuviese, casi a solo, un diálogo con la orquesta, y no una obra de cámara en la que cada instrumento es, como el propio autor indica, solista. Pero Wanda supo apreciar en esto su originalidad y como ella misma dice: su “síntesis expresiva”. De ningún modo soñaba con una obra que reprodujese el estilo de los compositores del pasado, pues defendía orgullosa a Falla como el primer compositor moderno *que, examinando el clave, había descubierto en él fuentes de inspiración frescas e inexploradas*¹. Sobre las dificultades técnicas que la obra exige poco habrá que argumentar, baste recordar que de ella se dijo: *nadie ha sabido tocar un instrumento tan bien como Landowska toca el clave*². Los motivos que llevaron a la exquisita intérprete a abandonar esta obra maestra los tendremos que buscar por otro lado.

La gestación del *Concerto* fue lenta. Landowska nos dice al respecto: *le llevó tres años concluirlo. Quien se encuentra ante esta música, comprende que una obra tan profunda tuvo que nacer poco a poco*³. Como bien apuntó su discípulo Rafael Puyana: *la clavecinista recibió la obra por entregas de páginas dispersas... a cuenta gotas. Solamente el día de tomar el tren de Madrid a Barcelona para asistir a los ensayos del estreno, el empresario Ernesto de Quesada le entregó las dos páginas iniciales del primer movimiento, las más*

demands posed by Falla's composition exceeded her abilities as a player. I believe that all these reasons are far removed from the truth. Yes, Wanda expected a piece in which the harpsichord, almost by itself, maintained a dialogue with the orchestra rather than a piece of chamber music in which, in the words of the composer, each instrument was a soloist, but she also realized that that was what made the piece original, what gave it its “expressive synthesis” as she herself described it. She could not possibly have dreamt of a work that reproduced the style of past composers, as she was a proud defender of Falla as the first modern composer who, after examining the harpsichord, had discovered it to be a fresh, unexplored source of inspiration¹. As regards the technical difficulty of playing the piece, it is important to remember that it was said of her that: *nobody has played an instrument as well as Landowska plays the harpsichord*². We must therefore look elsewhere for the reasons that led this excellent harpsichord player to stop playing this masterpiece.

The *Concerto* had a long, slow gestation process. Landowska described it as follows: *it took him three years to finish it. Anyone who sees this music, will understand that such a profound piece of work had to be created little by little*³. As her well-known disciple Rafael Puyana pointed out: *the harpsichordist received the concerto bit by bit when scattered pages were sent to her. It was not until the day she was to take the train from Madrid to Barcelona to attend the rehearsals for the first performance, that the impresario Ernesto de Quesada handed her the first two pages of the first movement, the most devilishly difficult to play, if truth be*

*endiabladas de tocar, valga la verdad*⁴. La agonizante espera a la que se vio sometida en la entrega del *Concerto* puede explicarse por la meticulosidad del autor, pero también podría tratarse de un modo de prevención. Y es que no debemos olvidar que Landowska, además de virtuosa, era una compositora respetada. Esto añadido a su exhaustivo estudio del clave y de su repertorio la convertía en autoridad indiscutible del ancestral instrumento. Ya había puesto todos sus conocimientos al servicio de Don Manuel en la elaboración de *El retablo* y, sin duda, los volvería a poner en el *Concerto*. Pero esta vez cada nota del *Concerto* había pasado por una reflexión meditada y profunda, por lo que el compositor no estaba tan abierto a sugerencias como lo estuvo para *El retablo*. ¿Habría recordado el consejo que Paul Dukas le diera años antes?: *Si el director de orquesta, en algún momento de los ensayos, le dice que tal pasaje tiene que modificarlo o cambiarlo, porque pareciera que no sonara bien, usted no le ha de contestar más que esto: que lo vuelvan a tocar, ejecutando “exactamente lo que está escrito”; y si aún esta vez no sonara bien, “que lo repitan de nuevo”; y ya verá como por fin resulta tal como usted ha imaginado*⁵. El envío del *Concerto* “a cuenta gotas” impedía que la intérprete-compositora dispusiese del tiempo necesario para reajustar la parte de clave, y la hiciese más idiomática.

Pero si para el compositor el tiempo de maduración de una obra era imprescindible, para la intérprete no lo era menos. Del estreno del *Concerto*

*told*⁴. Why did Falla force Landowska to undergo such an agonizing wait for the arrival of his *Concerto*? This may well have been due to his meticulous approach to his work, but it may also have been a preventive measure. We must not forget that as well as being a virtuoso performer, Landowska was also a respected composer in her own right. This, added to her exhaustive study of the harpsichord and its repertoire, had made her an absolute authority on this ancient instrument, with whom it was difficult to argue. She had already placed all her knowledge at Falla's service in the creation of *El Retablo* and would undoubtedly have done so again in the *Concerto*. But this time every single note of the *Concerto* had already undergone a deep, carefully thought out process of reflection, which meant that the composer was not open to suggestions in the way he had been for *El Retablo*. Perhaps he had remembered the advice that Paul Dukas had given him years earlier?: *If at any time during the rehearsals the conductor tells you that a particular passage has to be altered or changed, because he thinks it doesn't sound right, your only response should be that they should play it again, "exactly as written"; and that if it still doesn't sound right, "they should repeat it again"; you'll see that in the end it will sound just as you'd imagined it*⁵. By sending Landowska the *Concerto* "bit-by-bit" he made sure that the musician and composer did not have time to adjust the harpsichord part to make it more idiomatic.

While it is true that Falla needed plenty of time to bring a piece to fruition, Landowska was not one to be rushed either. She had few good memories of the first performance of the *Concerto* at the Palau de la Música in Barcelona on 5th November 1926: We

en el Palau de la Música de Barcelona el 5 de noviembre de 1926 no quedaron buenos recuerdos: *Todos estábamos intranquilos y preocupados. Wanda Landowska acababa de llegar expresamente de París con su difícil parte de solista apenas sin desflorar (...) Empezó el ensayo. Todo el mundo hacía esfuerzos sobrehumanos, pero la desproporción entre las dificultades de la obra y el trabajo previo para vencerlas se ponía de manifiesto con no poca angustia del compositor, cuya limpia y reluciente cabeza se llenaba de anchas gotas sudorosas. (...) Falla no había quedado satisfecho, ni mucho menos, de la interpretación de la obra (...). El público (...) estaba lejos de haber comprendido su música que, sólo a través de una ejecución perfecta, podía dar su substancia. –“Ha oído usted un simulacro de mi Concerto”- díjome Falla⁶.*

Wanda Landowska volvió a tocar el *Concerto* en su gira americana bajo las batutas de Stokowski y Koussevitzky, y el 8 de abril de 1927, tan solo 5 meses después del estreno, escribió a Don Manuel desde Florida: *dígame cuándo estará usted en París para que le pueda tocar el Concerto con algunas modificaciones que me he permitido introducir vistas las necesidades clavicembalísticas. ¡Cinco meses le bastaron a la artista para encontrar el modo de adaptar al clave la escritura del Concerto! El compositor Francis Poulenc (amigo de ambos músicos) nos cuenta cómo Falla, encontrando dichos cambios demasiado numerosos, terminó por rechazarlos⁷.*

La amistad entre ambos genios estaba ya fatalmente herida. Resultado de este pulso entre los dos creadores fue el poco interés mostrado por Falla en

were all uneasy and worried. Wanda Landowska had just arrived from Paris especially for the concert with her difficult solo part almost untouched (...) The rehearsal began. Everyone made superhuman efforts, but the lack of proportion between the difficulty of the piece and the preparatory work required to be able to take it on were laid bare to the profound anxiety of the composer, whose clean and shiny head was covered with large drops of sweat. (...) Falla was far from satisfied with the playing of the piece (...). The audience (...) was a long way from understanding his music, which could only bear fruit when perfectly executed. –“You heard a practice run for my Concerto”- Falla told me⁶.

Wanda Landowska played the *Concerto* again on her American tour under the batons of Stokowski and Koussevitzky, on 8th April 1927, just 5 months after the first performance. She wrote to Falla from Florida: *please let me know when you will be in Paris so that I can play the Concerto for you with some of the alterations I have taken the liberty to make, in view of its harpsichordic needs. It took her five months to find the way to adapt the score of the Concerto to the harpsichord! The composer Francis Poulenc (a friend of both musicians) said that Falla thought she had made far too many changes and ended up rejecting them⁷.*

The friendship between the two geniuses was now fatally wounded. One result of this feud was that Falla was no longer interested in his friend premiering his *Concerto* in Paris. The first night was planned for spring 1927 with Koussevitzky conducting. Falla insisted that the piece be showcased on 12th May in the Playel Hall as part of a festival dedicated to his work. On that date Landowska

que su amiga estrenase su *Concerto* en París. Dicho estreno estaba previsto para la primavera de 1927 con Koussevitzky. Falla insistió en que la obra se estrenase el 12 de mayo en la sala Pleyel coincidiendo con un festival dedicado a sus obras. Landowska, por esas fechas, tenía compromisos en Londres que no quiso romper. Fue así como el compositor se encargó personalmente de estrenar la obra en París, el 14 de mayo, primero al piano y luego al clave. Wanda se sintió traicionada y así lo mostró en la carta que le envió a Falla el 31 de mayo, reflejando un profundo dolor. El *Concerto* lo volvió a tocar, pero ya en contadas ocasiones. Quizás la última fuese en Buenos Aires, el 13 de julio de 1929. En dicha ocasión lo tocó sin director, experimentando *la felicidad más completa*⁸.

Es precisamente este recital el que quisiera recordar, arropando el *Concerto* con otras obras que la legendaria clavicembalista juntó en el mismo programa. Es hermoso observar cómo obras de épocas y estilos dispares pueden compartir elementos que, por así decirlo, los enlazan y relacionan entre sí para formar un todo: reparemos por ejemplo cómo la repetición de acordes en el concierto de Vivaldi y la vehemente reiteración del canto del cuco parecen evocar rasgos rítmicos y melódicos del *Concerto* de Manuel de Falla.

No dejemos que el amargo final de una fecunda amistad nos impida apreciar su sabroso fruto, un fruto de eterna belleza. Y con este fin resuenen las palabras de emoción sincera y alegría sin límites que Landowska

already had prior engagements in London which she did not wish to break. This is why Falla himself decided to perform the piece for the first time in Paris on 14th May, firstly on the piano and later on the harpsichord. Wanda felt betrayed and declared herself as such in a letter to Falla on 31st May, in which she displayed her deep sorrow. She did play the *Concerto* again, but on very few occasions. The last time was perhaps in Buenos Aires on 13th July 1929, when she played without a conductor, experiencing what she described as utter happiness⁸.

It was this recital that she wanted to remember, cocooning the *Concerto* within other works that she included in the same programme. It is beautiful to see how pieces from very different eras and styles can share common features, which in some way can relate them to each other and link them together to form some kind of whole: notice for example how the repetition of chords in the Vivaldi concerto and the forceful repetition of the cuckoo's song seem to evoke the melodic, rhythmic traits of the *Concerto* by Manuel de Falla.

We should not allow the bitter end to a productive friendship to prevent us from savouring its tasty fruit, a fruit of eternal beauty. And to this end we would like to repeat the words of sincere emotion and unrestrained joy that Landowska addressed to the Maestro Falla soon after receiving the first extracts of the *Concerto*:

dirigió al maestro Falla poco después de recibir los primeros extractos de esta obra:

Mi gran y maravilloso amigo,

Su Concerto es una obra maestra, vibro de alegría y de felicidad. Lo trabajo de la mañana a la noche, y no pienso en otra cosa que en encontrar los acentos auténticos y justos para permanecerle fiel.

Le escribiré de aquí a pocos días para pedirle aclaraciones. Mientras tanto le mando estas palabras de agradecimiento por su música tan humana, tan fuerte y tan llena de sol.

Su fiel Wanda⁹

DIEGO ARES. *Basilea, 12 de septiembre de 2017*

My great and wonderful friend, Your Concerto is a masterpiece, I am trembling with joy and happiness. I am working on it day and night, and I can think of nothing else but finding exactly the right, genuine accents to remain true to it. I will write again in a few days time to ask you to clarify a few things. Meanwhile I thought I would send you these words of thanks for such human, strong music that is so full of sunlight. Your faithful Wanda⁹

DIEGO ARES. *Basle, 12 September 2017*

-
1. Carta de Wanda Landowska al editor del New York Times el 29 de diciembre de 1925.
 2. Virgil Thomson, 20 de noviembre de 1944 en *The Art of Judging Music*.
 3. Denise Restout y Robert Hawkins en *Landowska on Music*.
 4. Notas al programa de mano de los memorables conciertos que ofreció en el Auditorio Manuel de Falla los días 20 y 21 de noviembre de 1993.
 5. Recogido por Jaime Pahissa.
 6. Juan María Tomás en *Poesía*, revista ilustrada de información poética, números 36 y 37.
 7. Francis Poulenc, *Moi et mes amis*.
 8. Carta de Wanda Landowska a M. de Falla, Saint Leu la Forêt, 19 de noviembre de 1929.
 9. Carta de Wanda Landowska a M. de Falla, Saint Leu la Forêt, 21 de septiembre de 1926.

1. Letter from Wanda Landowska to the editor of the New York Times on 29th December 1925.

2. Virgil Thomson, 20 November 1944 in *The Art of Judging Music*.

3. Denise Restout and Robert Hawkins in *Landowska on Music*.

4. Notes to the programme for the memorable concerts he gave at the Manuel de Falla Auditorium on 20th and 21st November 1993.

5. Collected by Jaime Pahissa.

6. Juan María Tomás in *Poesía*, illustrated magazine on poetic information, numbers 36 and 37.

7. Francis Poulenc, *Moi et mes amis*.

8. Letter from Wanda Landowska to M. de Falla, Saint Leu la Forêt, 19 November 1929.

9. Letter from Wanda Landowska to M. de Falla, Saint Leu la Forêt, 21 September 1926.

Diego Ares

Comenzó los estudios de piano en Vigo con Aleksandras Jurgelionis y Aldona Dvarionaitė. A la edad de 14 años, guiado por Pilar Cancio, comenzó a estudiar el clave. Durante 2002 y 2004 fue alumno de clave en el Conservatorio Real de la Haya, y a su vez recibió clases de Richard Egarr en Amsterdam. En 2004 se trasladó a Basilea donde terminó sus estudios con Jesper Christensen en 2010. Ha recibido consejos de los clavecinistas Rafael Puyana, Genoveva Gálvez y del constructor de claves Joel Katzman.

Diego Ares ha grabado para Columna Musica, Pan Classics y Harmonia Mundi. Su última grabación dedicada a las sonatas inéditas de Soler ha recibido los elogios unánimes de la crítica internacional (Diapason d'Or, Choc de Classica, Maestro de Pianiste y el prestigioso *Preis der Deutschen Schallplatten Kritik*). Ha tocado en España, Francia, Suiza, Noruega, Bélgica, Holanda y Japón. Ha dado clases de clave y fortepiano en el Conservatorio Superior de Trossingen (Alemania). Actualmente sigue recibiendo consejos de la clavecinista suiza Carmen Schibli (discípula de Eta Harich-Schneider).



FOT. FRANÇOIS SECRET

Diego Ares began learning the piano in Vigo with Aleksandras Jurgelionis and Aldona Dvairionaitė. When he was 14, he began studying the harpsichord under the guidance of Pilar Cancio. In 2002 and 2004 he studied harpsichord at the Royal Conservatory in the Hague, and also received classes from Richard Egarr in Amsterdam. In 2004 he moved to Basilea where he completed his studies with Jesper Christensen in 2010. He received advice from the harpsichordists Rafael Puyana, Genoveva Gálvez and the harpsichord builder Joel Katzman.

Diego Ares has made recordings for Columna Musica, Pan Classics and Harmonia Mundi. His last recording of previously unknown sonatas by Soler received universal acclaim from the international critics (Diapason d'Or, Choc de Classica, Maestro de Pianiste and the prestigious Preis der Deutschen Schallplatten Kritik). He has played in Spain, France, Switzerland, Norway, Belgium, the Netherlands and Japan. He has taught harpsichord and fortepiano at the Hochschule für Musik Trossingen (Germany). He continues to receive advice from the Swiss harpsichordist Carmen Schibli (herself a pupil of Eta Harich-Schneider).

El Programa Andaluz para Jóvenes Intérpretes de la Agencia Andaluza de Instituciones Culturales de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, fue creado en 1994 con el objetivo de impulsar y complementar la formación musical de los jóvenes valores que aspiran a incorporarse al ámbito profesional. Para ello se creó desde su inicio la Orquesta Joven de Andalucía y posteriormente en 2007 el Joven Coro de Andalucía.

El Programa, está abierto a jóvenes nacidos o residentes en la Comunidad Autónoma de Andalucía, con edades comprendidas entre los 16 y 24 años (26 para contrabajistas y 27 para el coro). La selección de sus miembros se realiza a través de audiciones a las que siguen tres periodos de trabajo para la orquesta, dos para el coro, en los que los jóvenes músicos reciben preparación intensiva con profesores de prestigio internacional, finalizando con una gira de conciertos.

The Andalusian Programme for Young Musicians (run by the Andalusian Agency for Cultural Institutions itself part of the Department of the Regional Government of Andalusia) was created in 1994 as a means of promoting and complementing the musical training of promising youngsters who are trying to become professional musicians. To this end the Andalusia Youth Orchestra was set up at the same time and the Andalusia Youth Choir was started in 2007. The programme is open to young people who were born or are resident in the Andalusia Region aged between 16 and 24 years old (26 for double-bass players and 27 for choir members). Members are selected in auditions that are followed by three periods of work for the orchestra, two for the choir, in which the young musicians receive intensive preparation with internationally renowned teachers. The process ends with a concert tour.

Clave Pleyel “Grand Modèle de concert” de dos teclados, hecho en París en la década de los 50 del pasado siglo.

Este instrumento, con cuatro juegos de cuerdas, y que incluye el registro de dieciséis pies, tiene una extensión de 5 octavas, de Fa a Fa y es igual al que utilizaron Wanda Landowska para sus interpretaciones y Manuel de Falla para la composición y ejecución de *El retablo de maese Pedro* (1923) y el *Concerto* (1926). Pertenece a la Fundación Archivo Manuel de Falla, donado por Rafael Puyana en memoria de su maestra Wanda Landowska.

Pleyel “Grand Modèle de concert” harpsichord with two keyboards, made in Paris in the 1950s.

This instrument has four choirs of strings and a register of sixteen feet. It is five octaves long from Fa to Fa and is the same as the instrument used by Wanda Landowska in her concerts and by Manuel de Falla for the composition and performance of *El retablo de maese Pedro* (Master Peter’s Puppet Show, 1923) and *Concerto* (1926). This harpsichord belongs to the Manuel de Falla Foundation Archive, to which it was donated by Rafael Puyana in memory of his maestra Wanda Landowska.

Restauración: Martin Spaink

Mantenimiento y afinación: José María Leonés



FOT. MARIANO CANO



Manuel de Falla al clave durante la grabación del *Concerto*. París, junio 1930.

ARCHIVO MANUEL DE FALLA, GRANADA



Segundo concierto

Sábado 14 de octubre

MANUEL BLASCO DE NEBRA (1750-1784)

Sonata V en Fa sostenido menor

Adagio - Presto

MARÍA RODRIGO (1888-1967)

La copla intrusa *

ANÓNIMO

Soleá y Tango

MANUEL SAUMELL (1817-1870)

Contradanzas

“La Siempreviva” - “La Suavecita” - “La Paila”

DOMENICO ZIPOLI (1688-1726)

Sonata I en Re Mayor

Preludio - Corrente - Aria - Gavotta

ANTONIO SÁENZ

Boleras Jaleadas de la Media Caña, Trípili y Cachucha

ANÓNIMO

Fandango Indiano. “El Fandanguito” (*)

María Teresa Chenlo, clave

(*) Versión para clave de María Teresa Chenlo
Revisión de las obras, María Teresa Chenlo

MÚSICA DE ESPAÑA E HISPANOAMÉRICA

El universo musical de España y América de los siglos XVII, XVIII y XIX es tan complejo y rico que un breve comentario solo puede iluminar algunos aspectos de este vasto panorama.

Al analizar la música de este período el problema fundamental que se plantea incluye distintos y sucesivos procesos de los que muchos musicólogos llaman “músicas de ida y vuelta”. Se fundieron canciones y danzas, aires andaluces, boleros, coplas de la tonadilla escénica, contradanzas, fandangos.

Entonces surge la pregunta ineludible ¿algunas de estas músicas ya estaban presentes en tierras indianas o por el contrario se conocieron en ese momento?

América fue un lugar propicio para ensayar esas ideas, un rincón novedoso, exótico y todo este impacto lo vivió la música con intensidad. Ritmos y melodías se abrazaron fusionándose en un todo. Así que si ya estaban o se conocieron en ese momento, bienvenidas sean las “músicas de ida y vuelta”.

Aunque no debemos olvidar que la colonización tuvo sus luces y sombras, la música fue uno de los aportes íntegramente positivo.

Esta verdadera fuerza creadora, llena de fuego, es fruto de una suma de elementos: imaginación, amplitud de formas, sutileza, refinamiento, sensualidad y el primordial, la exploración de la tonalidad para mostrar sus posibilidades emocionales.

MUSIC FROM SPAIN AND LATIN AMERICA

The musical universe of Spain and Latin America in the 17th, 18th and 19th centuries was so rich and complex that a brief review can only provide a glimpse of what was a vast panorama.

If you analyse the music of this period, one of the most interesting issues you come up against are the different, successive processes of what many musicologists describe as “return journey music”. On this musical journey to and from the Americas, there was an intensive fusion of songs and dances, Andalusian airs, boleros, coplas from the tonadillas escénicas (mini-operas), contradanzas and fandangos.

The inevitable question therefore arises. Did some of these forms of music already exist in the Americas or did they appear when the two cultures began to fuse?

America was a good place to try out these ideas, a new, exotic part of the world that was to have a clear, intense impact on music. Rhythms and melodies embraced, blending into one single whole. So, regardless of whether they already existed or appeared at that time, these “return journey” forms of music were very welcome.

Although we must not forget that colonization had its good and bad sides, music was one of its entirely positive contributions.

The truly creative force, that which is full of fire, is the sum of different elements: imagination, breadth of forms, subtlety, refinement, sensuality and above all, the exploration of tonality in order to express its emotional possibilities.

LOS COMPOSITORES Y SUS OBRAS

SONATA

Manuel Blasco de Nebra (Sevilla 1750- Sevilla 1784). Fue compositor y organista. Sus obras tienen excelente escritura, de gran encanto, variedad y pasajes de virtuosismo. Recibió una sólida educación musical de su padre, organista de la Catedral de Sevilla. Su labor creativa lo sitúa entre los compositores más destacados de la segunda mitad del s. XVIII. Sus sonatas poseen una textura homófona a dos voces que están conducidas con amplia libertad y tienen dos movimientos. La que oiremos es la Sonata V en Fa sostenido menor, pertenece al manuscrito *Seis Sonatas Para Clave y Fuerte Piano* que se encuentra en la Biblioteca del Congreso en Washington. La edición moderna (Ed.UME 1963) la realizó Robert Parris. En las sonatas de Blasco destacan siempre los movimientos lentos, en ésta el Adagio es de una honda expresividad y belleza, verdadero adelanto al espíritu del romanticismo.

LA COPLA INTRUSA

María Rodrigo (Madrid 1888 - Puerto Rico 1967). Fue una de las primeras compositoras de finales del XIX y principios del XX, tristemente olvidada, murió en el exilio. Estudió piano y composición en el Conservatorio de Madrid y al finalizar su carrera fue becada dos veces perfeccionando sus estudios en Francia, Bélgica y Alemania. En la Real Academia de Múnich, fue alumna de Richard Strauss y de Beer Walbrunn y condiscípula y amiga de Carl Orff.

COMPOSERS AND THEIR WORKS

SONATA

Manuel Blasco de Nebra (Sevilla 1750- Sevilla 1784) was a composer and organist.

His works are beautifully scored, with great charm, variety and passages full of virtuosity.

He received a solid musical education from his father, the organist at Seville Cathedral. His creative contribution makes him one of the most outstanding composers of the second half of the 18th century. His sonatas have a homophonic texture for two voices which are conducted very freely and have two movements. The sonata we will be hearing is the Sonata V in F-sharp minor, which is part of the manuscript entitled *Six Sonatas for Harpsichord and Forte Piano*, kept at the Library of Congress in Washington. The modern edition (Ed.UME 1963) is by Robert Parris. Blasco's sonatas are always notable for their slow movements. In this one, the adagio is deeply expressive and beautiful, a true forerunner of the spirit of romanticism.

LA COPLA INTRUSA

María Rodrigo (Madrid 1888 - Puerto Rico 1967) was one of the foremost women composers of the late 19th and early 20th centuries. Sadly forgotten, she died in exile. She studied piano and composition in the Conservatory in Madrid and after finishing her degree, she was twice given scholarships to

Entre sus varias obras mencionaremos la zarzuela *Diana Cazadora* y la ópera *Becqueriana*. Tras su rápido regreso a España, debido al estallido de la Primera Guerra Mundial, mantuvo una intensa e importante actividad. Pasó una temporada en Sevilla invitada por Joaquín Turina, quien sentía una gran admiración y amistad por María. Seguramente fue él quien la puso en contacto con los hermanos Quintero, quienes adaptaron hábilmente el libreto de *Becqueriana*. *La Copla Intrusa* es una fantasía, compuesta en 1931, producto quizás de su feliz estancia en Sevilla. La compositora la explica con estas palabras: *En una taberna andaluza se oye una canción audaz, es un aragonés quien canta. El intruso es bien acogido y el alma de ambas regiones se funde en un solo ritmo*. Aires andaluces dan comienzo a la partitura que poco a poco se mezclan con temas de jota. Dedicada al Cuarteto Aguilar de instrumentos de púa, tiene también esta versión original para tecla, posteriormente orquestada.

SOLEÁ Y TANGO

No hubiera sido completa la visión de este panorama sin oír unos palos del flamenco. Me he decantado por los tres palos por excelencia del estilo: Soleá, Tango y Fandango.

Arte de gran intensidad emocional va integrado por el baile, el cante, y la música de la guitarra con acompañamiento de castañuelas palmas y tacones. Es fruto del mestizaje de las culturas gitana, árabe, judía, cristiana e indiana.

perfect her studies in France, Belgium and Germany. She was a pupil of Richard Strauss and Beer Walbrunn at the Royal Academy of Munich, where Carl Orff was a fellow pupil and friend.

Her various works include the zarzuela *Diana Cazadora* and the opera *Becqueriana*. After a hurried return to Spain due to the outbreak of the First World War, she embarked on a particularly intense period of her life. She spent time in Seville as the guest of Joaquín Turina, who greatly admired her, as well as being her friend. He was the one who put her in touch with the Quintero brothers, who skillfully adapted the libretto of *Becqueriana*.

La Copla Intrusa is a fantasy composed in 1931 and was perhaps a product of her happy time in Seville. The composer explained it as follows: *In an Andalusian tavern a bold song rings out. An Aragonese man is singing. The stranger is well received and the soul of both regions is fused into a single rhythm*. The score begins with Andalusian airs, which little by little are mixed with the typical jotas of Aragon. Dedicated to the Aguilar Quartet, who played plucked string instruments, it also has this original version for keyboard, which was later adapted for an orchestra.

SOLEÁ AND TANGO

This panoramic view would not have been complete without hearing some flamenco.

I have chosen the three styles (known as palos) par excellence of flamenco, namely Soleá, Tango and Fandango. Flamenco is an art-form of enormous emotional intensity which combines dance, singing and guitar music accompanied by castanets, clapping and tap dancing. It is the fruit of a cross between Gypsy, Arabic, Jewish, Christian and Latin American cultures.

A mediados del s. XVIII se afianza en Andalucía. Posee una gran elasticidad rítmica que hace que el cantante y el guitarrista cambien la acentuación y borden la melodía con melismas.

Su repertorio es muy rico y los intérpretes reelaboran los temas según sus inclinaciones.

La Soleá es de carácter melancólico, es majestuosa, aunque tiene algunas versiones más alegres. Posee una gran riqueza melódica y una especial métrica integrada por el uso de la hemiolía¹. Su realización armónica es modal, con cadencia andaluza, cuya práctica proporciona una tonalidad alternativa al Mayor y al menor. El cantante y el guitarrista lucen un intenso despliegue de sus habilidades con gran carga emocional.

Los investigadores indican que el origen del Tango flamenco se reparte entre Cádiz y Sevilla. Su nombre con el sufijo “ango”, que también aparece en el fandango, plantea la búsqueda de sus orígenes en la música afro. Etimológicamente la palabra Tango o Tambo se aplicaba a las reuniones festivas con bailes y cantos propios de la comunidad afro de los esclavos del sur de América. La denominación Tango se conoció en distintos períodos históricos, con diferentes hechos sociales y culturales. En los siglos XVIII y XIX encontramos cuatro formas: Tango o Tambo el de los negros esclavos, Tango español que en 1870 se propaga por la zarzuela, Tango flamenco y el Tango orillero (americano). ¿Fueron primos segundos o parientes muy lejanos? Suponemos que en principio, no debieron tener necesariamente relaciones directas.

It became established in Andalusia in the mid 18th century. It has great rhythmic elasticity, which enables the singer and the guitarist to change the accentuation and embroider the melody with melismas.

It has a very rich repertoire and the performers can rework the songs as they feel inclined.

The Soleá tends to be melancholic and majestic, although it also has more cheerful versions. It has a very rich melody and a special metre that involves the use of the hemiola¹.

It has modal harmony with Andalusian cadence, which when performed provides an alternative tonality to the major and the minor. The singer and the guitarist display and deploy their skills with great emotional force. Researchers believe that the flamenco tango originated in the Cadiz and Seville area. The fact that tango finishes with the suffix “ango”, which also appears in fandango, suggests that its origins should be sought further afield in African music. Etymologically, the word Tango or Tambo referred to festivities with singing and dancing typical of the African community of slaves in South America. The name Tango has appeared at different moments in history in association with different social and cultural phenomena. In the 18th and 19th centuries there were four types: the Tango or Tambo of the black slaves, the Spanish Tango which in 1870 was promoted in zarzuelas (operettas), the flamenco Tango and the Tango orillero (Latin America). Were they second cousins or very distant relations? We suppose that in principle they do not necessarily have to be directly related.

In flamenco we find yet another strand, namely pre-flamenco tango, which is different from the flamenco tango we know today. This pre-flamenco accompanied the Tango of Cadiz or Tanguillo (in Andalusian mode) and this is where the creation of the modern Tango style began. It was then

En el Flamenco encontramos el Tango pre-flamenco que es diferente al Tango flamenco actual. Este pre-flamenco acompañaba al Tango de Cádiz o Tanguillo, en el modo Andaluz y es ahí donde se inicia como creación del estilo. Se insertará luego, como hemos ya señalado en la zarzuela; cuando es canción romántica se llamará Habanera y cuando es cómica se llamará Tango.

En estas cuatro formas musicales podemos estudiar la relación sesquiáltera o hemiolía en las dos vertientes, horizontal (3+2) o vertical (3 contra 2)² y ahí encontramos claramente el nexo musical con el ritmo de la Habanera, pieza musical descendiente de la contradanza de los afrodescendientes cubanos. El musicólogo Gustavo Goldman ha hecho un profundo estudio al respecto (*Lucamba: herencia africana en el tango*. Capítulo 6. Tango y Habanera. Ed. Perro Andaluz 2008). Este sería el lazo común de los cuatro y la temática centrada en la mujer, casi siempre causante de males y penas.

Los dos temas del concierto son anónimos y he realizado una recreación especial para el clave.

CONRADANZAS

Manuel Saumell (La Habana 1817 - La Habana 1870). Su formación durante la niñez fue totalmente autodidacta. Pronto demostró sus extraordinarias dotes y a partir de 1832 tuvo oportunidad de estudiar con el pianista alsaciano Juan Federico Edelmann, que se había establecido en Cuba. También estudió armonía, instrumentación y contrapunto.

introduced, as mentioned earlier, into the zarzuela. When sung as a romantic song it was known as a Habanera and when it carried a comic message it was called Tango.

In these four types of tango, we can study the sesquialtera or hemiola in both its horizontal (3+2) and vertical (3 against 2) forms², so establishing a clear musical link with the rhythm of the Habanera, a piece of music that descended from the contradanza of the Cubans of African descent. The musicologist Gustavo Goldmann made an exhaustive study on this question in Chapter 6 (Tango and Habanera) of his book *Lucamba: herencia africana en el tango* (Lucamba: the African legacy in tango - Ed. Perro Andaluz 2008). This is the common link between the four types of music, which also have a common theme running through them, women, almost always as a source of troubles and sadness.

The two pieces being played in this concert are by anonymous authors and I have reworked them especially for the harpsichord.

CONRADANZAS

Manuel Saumell (La Habana 1817 - La Habana 1870). As a child he learnt to play the piano completely unaided. He soon began to demonstrate his enormous gifts and from 1832 was offered the chance to study with the Alsatian pianist, Juan Federico Edelmann, who had settled in Cuba. He also studied harmony, instrumentation and counterpoint.

The contradanza was first brought to the salon in La Habana in 1762 by the English, who called it Country Dance. It had extended across Europe as a salon dance and was then brought to America. It was written in 6/8 or 2/4 in sections with eight compasses.

La contradanza se introduce en el salón de la Habana en 1762 por los ingleses, que le dieron el nombre de Country-dance, danza campesina. Se extendió por toda Europa como danza de salón y luego pasó a América. Se escribe en 6/8 o 2/4 en secciones de ocho compases.

He introducido estas contradanzas porque como ya expliqué en el Tango, la influencia del ritmo hemiólico de la Habanera, fue una forma que influyó notablemente en la música hispana. En estas contradanzas, ya totalmente transformadas de las europeas, Saumell hace un derroche maravilloso de este ritmo y vale la pena comprobarlo. Los títulos son representativos del costumbrismo de la época, retratan personas, evocan sentimientos, etc.

SONATA

Domenico Zipoli (Prato, Ducado de Toscana, Italia, 1688 - Córdoba, Argentina, 1726). En 1716 llegó a Sevilla, donde ingresó en la Compañía de Jesús. Partió en 1718 para el Río de la Plata como Maestro de Capilla de la Iglesia y Universidad de los Jesuitas en Córdoba, que en ese momento pertenecía al Virreinato de Perú. Nunca llegó a ser ordenado sacerdote por falta de obispo en la ciudad. Está considerado uno de los compositores europeos más famosos que fueron hacia América del Sur en el período colonial.

Sus sonatas, *Intavolatura per órgano o címbalo*, fueron publicadas en 1716 merced al mecenazgo de María Teresa Strozzi, Princesa de Forano. Conservan aún la forma de Suite y sus movimientos así lo demuestran, ya que mantienen la estructura y el nombre de las danzas. La Sonata I está integrada por Preludio-Corrente- Aria-Gavotta.

I have included these contradanzas because as I explained earlier with the Tango, the hemiolio rhythm of the Habanera had a significant influence on Hispanic music. In these contradanzas, now quite unlike their European counterparts, Saumell made a marvellously lavish use of this rhythm, which is well worth listening out for. The titles are representative of the costumbrismo that was popular at the time in Spanish art, portraying ordinary people, evoking their feelings, etc.

SONATA

Domenico Zipoli (Prato, Tuscany, Italy, 1688 - Cordoba, Argentina, 1726). In 1716 he arrived in Seville, where he joined the Company of Jesus. In 1718 he set off for the River Plate as Chapel Master (Director of Music) of the Church and University of the Jesuits in Cordoba, which at that time belonged to the Vice-Royalty of Peru. He was never ordained as a priest because there were no bishops in the town to do the job. He is generally regarded as one of the most famous European composers to travel to South America in the colonial period.

His sonatas, *Intavolatura per órgano o címbalo*, were published in 1716 thanks to the patronage of María Teresa Strozzi, the Princess of Forano. They still retain the form of a Suite as demonstrated by the different movements, which maintain the structure and names of the dances. Sonata N°1 consists of Preludio-Corrente-Aria-Gavotta.

BOLERAS JALEADAS DE LA MEDIA CAÑA, TRÍPILI Y CACHUCHA

Antonio Sáenz (¿-?). Sevillano de nacimiento llegó a Montevideo en 1829. Se le puede considerar el último representante de la escuela colonial de música escénica. En Montevideo desarrolló una intensa actividad. Entre sus múltiples ocupaciones dirigió la Casa de Comedias, primer teatro de la ciudad, fundó en 1831 la Sociedad Filarmónica y ocupó el cargo de Maestro de Capilla en la Iglesia de San Francisco.

El Bolero pasa a Uruguay como danza teatral y de salón. Bajo el título de Boleras se bailaron en La Casa de Comedias de Montevideo Boleras Afandangadas, Boleras Jaleadas de la Cachucha, Boleras de León, etc.

Las de Sáenz fueron publicadas en 1837 en la *Guirnalda musical dedicada a las Bellas Americanas*. Es una composición que tiene el carácter de la Tonadilla Escénica, género del teatro español de los S. XVIII y XIX. El compositor mezcla en un “totum revolutum” temas de danzas como el de la Cachucha de origen andaluz, la Media Caña criolla, descendiente de la Contradanza y el de la Tonadilla de Trípili. Esta tonadilla se hizo famosa por su estribillo Trípili Trípili Trápala y fue usada por Blas de Laserna en Los maestros del Raboso.

FANDANGO

Fandango “¿Dónde has nacido que t’or mundo te conoce?”

El Diccionario de Autoridades de 1732 lo define como “baile introducido por los que han estado en el Reino de las Indias, que se hace al son de un tañido muy alegre y festivo.”

BOLERAS JALEADAS DE LA MEDIA CAÑA, TRÍPILI AND CACHUCHA

Antonio Sáenz () was born in Seville and arrived in Montevideo in 1829. He is generally viewed as the last representative of the colonial school of stage music. He was variously employed in Montevideo in a wide range of activities. He directed the House of Comedy, the city's first theatre, he founded the Philharmonic Society in 1831 and worked as the Chapel Master at the Church of San Francisco. The Bolero reached Uruguay as a stage and salon dance. Now redubbed Boleras, in the House of Comedy in Montevideo they danced Boleras Afandangadas, Boleras Jaleadas de la Cachucha, Boleras de León, etc.

Antonio Sáenz's boleras were published in 1837 in a “Musical garland dedicated to American beauties”. This composition resembles the Tonadilla Escénica, a Spanish theatre genre popular in the 18th and 19th centuries. The composer mixes within a “totum revolutum” dance themes such as the Andalusian Cachucha, the Creole “Media Caña”, a descendant of the Contradanza, and the Tonadilla de Trípili. This tonadilla became famous for its catchy chorus “Trípili Trípili Trápala” and was used by Blas de la Serna in “Los Maestros del Raboso”.

FANDANGO

Fandango “¿Dónde has nacido que t’or mundo te conoce?”(Where were you born when everybody knows you?)

The Diccionario de Autoridades of 1732 defines it as a “dance introduced by those who have been in the New World, which is accompanied by a very jolly, festive twanging music”.

En el libro *Obras en prosa y verso del Cura de Fruime D. Diego Antonio Cernadas y Castro* del año 1778 se refrenda su origen indiano y él se alegra de que no sea español.

“No es español el indiano
fandango, vil de nación;
y es en su comparación
mucho más noble el *villano*;”

El villano era una danza española de origen campesino de ocho pies binarios, bailada con rapidez. Cervantes la menciona en su entremés *El rufián viudo*.

Las investigaciones han demostrado que el Fandango es originario de México-Veracruz, región de los Tuxtlas. A este Fandango se le denominó Indiano; está escrito en modo menor con variantes en modo mayor y es cantado, también se le llama antiguo o histórico. Su música presenta una secuencia de acordes y ritmos alternos de tres tiempos, con otros de dos subdivididos en tres. Comienza a popularizarse en Cádiz, que como puerta de entrada de las Indias fue su natural puerto de desembarque y luego pasará a la música culta. Esta forma arcaica no coincide exactamente con la actual.

En el manuscrito M/811 de la Biblioteca Nacional de Madrid se encuentra el *Libro de diferentes cifras de guitarra escogidas de los mejores autores* del año de 1705, en el que aparece un Fandango Indiano que solamente consta de cinco compases en cifrado de guitarra. Hasta la fecha es el más antiguo hallado en España. El de Santiago de Murcia es de ca.1732. (Códice Saldívar IV ca. 1732).

In a book entitled *Obras en prosa y verso del Cura de Fruime D. Diego Antonio Cernadas y Castro* (*Works in prose and verse by the Priest of Fruime, Mr Diego Antonio Cernadas y Castro*) published in 1778, the author endorses the Latin American origin of the Fandango and is pleased that it is not Spanish.

“It is not Spanish
This Indian fandango, vile of nation;
And in comparison
the *villano* is much more noble;”

The villano was a Spanish dance of peasant origin with eight binary feet, danced quickly. It is mentioned by Cervantes in his one-act comedy *El rufián viudo* (*The Widowed Ruffian*). Research has shown that the Fandango comes originally from the Tuxtlas region of México-Veracruz. This Fandango was called the Indian Fandango and was written in minor mode with variants in major mode. It is sung and is also known as ancient or historic fandango. In musical terms, it has a sequence of alternating rhythms and chords with three beats, with other sequences with two subdivided into three. It first became popular in Cádiz, which as the port of entry for all trade with the Indies was the natural place for it to come ashore and later to enter cultured music. This archaic form is somewhat different to the one we know today.

In manuscript M/811 in the National Library in Madrid you will find the *Libro de diferentes cifras de guitarra escogidas de los mejores autores* (*Book of selected guitar pieces by the best composers*) written in 1705, which contains an Indian Fandango which had only five compases in its guitar music. To date this is the oldest ever found in Spain.

The one by Santiago de Murcia dates from around 1732. (Códice Saldívar IV circa. 1732).

Más adelante hacia el último tercio del siglo XIX apareció el fandango moderno o flamenco en modo mayor y cantado, con un estilo diferente. Con aportaciones esencialmente gitanas y árabes, no puede negar que también del indiano recibió donaciones.

En ambos el cante y el baile son una catarsis para transformar el dolor en alegría.

MARÍA TERESA CHENLO

Agradecimientos: al musicólogo Juan José Rey por su invaluable ayuda al esclarecerme el cifrado de guitarra del Manuscrito 811 de la Biblioteca Nacional; a la Biblioteca de la Fundación Juan March en la persona de D. José Luis Maire por proporcionarme la partitura *La copla intrusa* de María Rodrigo y especialmente al etnomusicólogo Prof. Mario Guillermo García Bernal que me envió desde México las partituras de los Fandangos y me orientó con sus explicaciones sobre la interpretación de esta maravillosa música.

The modern or flamenco fandango appeared later, in the final third of the nineteenth century. This was in major mode and sung with a different style. With essentially Gypsy and Arabic influences, the contributions it received from the Americas are also undeniable. In both types of fandango, the singing and dancing are a catharsis for transforming pain into joy.

MARÍA TERESA CHENLO

My thanks are due: to the musicologist Juan José Rey for his invaluable help clarifying the music for guitar in Manuscript 811 from the National Library; to José Luis Maire from the Library at the Fundación Juan March for providing me with the score for *La copla intrusa* by María Rodrigo and especially to the ethno-musicologist Prof. Mario Guillermo García Bernal, who sent the scores for the fandangos over from Mexico and offered me useful guidance with his explanations regarding the performance of this marvellous music.

-
1. La hemiolía, en este caso horizontal (3+2), consiste en un desplazamiento de los acentos musicales, lo cual nos permite oír una bonita alteración rítmica de 2 compases de 3 tiempos seguidos por 3 de 2. La alternancia se da cada cuatro compases (12 tiempos) a lo largo de toda la obra, que está escrita en compás de 3/4.
 2. La relación sesquiáltera (del latín *sesquialter*) o hemiolía (del griego *hemiolios*) tiene dos versiones, la horizontal (3+2) que sigue la línea melódica como vimos en la soleá, y la vertical (3 contra 2) en la que se superponen en un mismo compás un ritmo de 3 tiempos contra otro de 2 o viceversa. Esta aparece también en las contradanzas del programa.

1. The hemiola, in this case a horizontal (3+2) hemiola, involves a shift in the musical accents, which enables us to hear a beautiful rhythmic alteration of 2 sequences of 3 beats followed by 3 sequences of 2. This alternation takes place every four sequences (12 beats) throughout the work, which is written in 3/4.

2. The sesquialtera ratio (from the Latin *sesquialter*) or hemiola (from the Greek *hemiolios*) has two forms, the horizontal (3+2), which follows the melodic line that we saw in the soleá, and the vertical (3 against 2), in which a rhythm with three notes is superimposed in the time of two and vice versa. This also appears in the contradanzas in this programme.

María Teresa Chenlo

Clavecinista hispano-uruguayo, es una acreditada solista reconocida internacionalmente. Desarrolla una intensa actividad de conciertos en Europa y América actuando entre otros en Festival de Primavera de Praga, Wigmore Hall de Londres, Otoño de París, Siglo XX de Bilbao, Clermont-Ferrand de Francia, Muzickentrum Ijsbreker de Amsterdam, Música Contemporánea de Alicante, etc.

Son muchas sus colaboraciones con destacados directores: Howard Mitchell, Stanislav Wisloski, Arturo Tamayo, Kiril Kondrashin, José Luis Temes, Antal Dorati, Ros Marbá, Jordi Bernacer, Luis Remartínez, Miguel Patrón Marchand etc.

Su carrera está marcada por un sin número de premios y reconocimientos: el Jacques Antoine del Festival de Montecarlo, tres veces Premio Nacional del disco en España, Distinción de Honor de la TRIMALCA 2000 del CIM- UNESCO, etc.



Sus programas y grabaciones integran la gran música del barroco, la música clavecinística americana y la contemporánea, habiendo estrenado más de sesenta obras, muchas de las cuales le han sido dedicadas. Ha grabado para Etnos, Tic-Tac, Dial Discos, Vienna Modern Masters, Urtext, Verso, Factoría Autor, Navona Records, Centro de Documentación Musical de Andalucía, Níbius, Radio Nacional y Televisión Española, Televisión de EE.UU. y BBC de Londres.

Heredera de la escuela del gran Rafael Puyana, con quien estudió, participó en el homenaje que se le rindió en los “XX Encuentros Manuel de Falla” en el Auditorio Manuel de Falla de Granada.

María Teresa Chenlo is a Spanish-Uruguayan harpsichordist, who is internationally renowned as a solo performer. She plays many concerts in Europe and America and has performed amongst others in the Spring Festival in Prague, the Wigmore Hall in London, the Autumn Festival in Paris, the Siglo XX in Bilbao, the Clermont-Ferrand in France, the Muzickentrum Ijsbreker in Amsterdam, the Contemporary Music Festival in Alicante, etc.

She has also played with a number of well-known conductors: Howard Mitchell, Stanislav Wisloski, Arturo Tamayo, Kiril Kondrashin, José Luis Temes, Antal Dorati, Ros Marbá, Jordi Bernacer, Luis Remartínez, Miguel Patrón Marchand etc. During her career she has won countless prizes and awards including the Jacques Antoine Prize from the Montecarlo Festival, the National Record Prize in Spain (three times), Distinction of Honour from the TRIMALCA 2000 of the CIM-UNESCO, etc.

Her programmes and recordings combine great baroque, Latin American and modern harpsichord music. She has premiered over seventy new works, many of which were dedicated to her. She has recorded for Etnos, Tic-Tac, Dial Discos, Vienna Modern Masters, Urtext, Verso, Factoría Autor, Navona Records, Centro de Documentación Musical de Andalucía, Níbius, Spanish National Radio and Television, US Television and the BBC in London. She belongs to the school of the great Rafael Puyana with whom she studied. She also took part in the tribute that was paid to him at the “20th Edition of the Manuel de Falla Encounters” held at the Manuel de Falla Auditorium in Granada.

Clave fabricado en 1994 por Andrea & Anthony Goble en Oxford, según el original de Hieronymus Albrecht Hass, Hamburgo, 1740.

Es el más grande conocido hasta el s. XX, posee 3 teclados con acoples, 5 juegos de cuerdas: 16', 2x8', 4' y 2', 6 filas de martinetes, La caja está decorada con imitación de caparazón de tortuga lacado, con bandas doradas.

Donado por Rafael Puyana al Archivo Manuel de Falla en 2013.

Harpichord made in 1994 by Andrea & Anthony Goble in Oxford, after an original by *Hieronymus Albrecht Hass*, Hamburg, 1740.

This was the biggest harpsichord ever known before the 20th Century. It has three keyboards with couplers, 5 choirs of strings: 16', 2x8', 4' and 2', 6 rows of jacks, Fa 1-Fa 6, a lute register and a harp register for the 16'. The case is decorated with imitation lacquered tortoiseshell, with gold bands. Donated to the Manuel de Falla Archive by Rafael Puyana in 2013.



FOT. AURORA FERNÁNDEZ

Restauración: Rafael Marijuán
Mantenimiento y afinación: José María Leonés

7 y 14 de octubre de 2017
Palacio de Carlos V. Conjunto Monumental de la Alhambra y el Generalife

LA ALHAMBRA DE LOS ARTISTAS
Actividades culturales del Patronato de la Alhambra y Generalife



JUNTA DE ANDALUCÍA

Organizan

Patronato de la Alhambra y Generalife
CONSEJERÍA DE CULTURA



FUNDACIÓN
ARCHIVO
MANUEL DE FALLA

Premio
Internacional
de la Música
CIM-UNESCO

Colaboran



AYUNTAMIENTO DE GRANADA



JUNTA DE ANDALUCÍA

Agencia Andaluza de Instituciones Culturales
CONSEJERÍA DE CULTURA

Fotografías de portada:
Wanda Landowska y Manuel de Falla en el Paseo de los Cipreses de la Alhambra. Granada, 1922.
Wanda Landowska y Rafael Puyana hacia 1950.
ARCHIVO MANUEL DE FALLA, GRANADA

D.L.: GR. 1189-2017

© PATRONATO DE LA ALHAMBRA Y GENERALIFE/ FUNDACIÓN ARCHIVO MANUEL DE FALLA