

Manuel de Falla



El Amor Brujo

Concierto para clave, flauto, oboe,
clarinete, violín y violoncello

Siete Canciones populares Españolas

Piezas Españolas

Fantasia Bética

Marina de Gabarain

Victoria de Los Angeles

Alicia de Larrocha

LIMITED EDITION

PRA*SA*
Digitals
REMINISCENCES

MANUEL DE FALLA (1876-1946)

EL AMOR BRUJO Ballet with mezzo soprano (1925 version) 24:16

Love the enchanter / *Amour sorcier* / Liebeszauber

- | | | | |
|-----|-------|---|-------|
| 1. | I. | <i>Introducción y escena. En la cueva</i> / Introduction and Scene. In the cave | 02:26 |
| | | <i>Introduction et scène. Dans la cave</i> / <i>Einleitung. In der Grotte</i> | |
| 2. | II. | <i>Canción del amor dolido</i> / Song of suffering love | 01:31 |
| | | <i>Chant de l'amour douloureux</i> / <i>Lied von der schmerzlichen Liebe</i> | |
| 3. | III. | <i>El aparecido. Danza del terror</i> / The Spectre. Terror dance | 02:17 |
| | | <i>Le revenant. Danse de la Frayeur</i> / <i>Das Gespent. Schreckentanz</i> | |
| 4. | IV. | <i>El círculo mágico (Romance de la pescador)</i> | 02:55 |
| | | The magic Circle (Ballade of the Fischermann) | |
| | | <i>Le cercle magique (Récit du pêcheur)</i> / <i>Der Wunderkreis</i> | |
| 5. | V. | <i>A media noche (Los sortilegios). Danza ritual del fuego</i> | 03:49 |
| | | At midnight. Ritual fire dance / <i>Minuit. Danse rituelle du feu</i> | |
| | | <i>Um Mitternacht. Rituelier Feuertanz</i> | |
| 6. | VI. | <i>Escena-Scene-Scène-Szene</i> | 00:56 |
| 7. | VII. | <i>Canción del fuego fátuo</i> / Scene, Song of the Will'o'-the-wisp-Scène | 01:37 |
| | | <i>Chanson du feu follet</i> / <i>Szene, Gesang der Irrlichter</i> | |
| 8. | VII. | <i>Pantomima</i> | 04:41 |
| 9. | VIII. | <i>Danza del juego de amor</i> / Dance of the Game of Love | 02:46 |
| | | <i>Danse du jeu d'amour</i> / <i>Tanz der Liebesspiels</i> | |
| 10. | IX. | <i>Final (Las campanas del amanecer)</i> / The morning Bells | 01:18 |
| | | <i>Les cloches du matin</i> / <i>Morgenglocken</i> | |

Edition Chester Music

CONCIERTO para clave, flauta, oboe, clarinete, violin y violoncelo (1923-6) 14:29

- | | | | |
|-----|------|--|-------|
| 11. | I. | <i>Allegro</i> | 03:20 |
| 12. | II. | <i>Lento (giubiloso ed energico)</i> | 06:29 |
| 13. | III. | <i>Vivace (flessibile, scherzando)</i> | 04:31 |

Editions Max Eschig

	CANCIONES POPULARES ESPAÑOLAS , for soprano and piano (1914-18)	12:20
14. I.	<i>El paño moruno</i>	01:16
15. II.	<i>Seguidilla murciana</i>	01:31
16. III.	<i>Asturiana</i>	02:51
17. IV.	<i>Jota</i>	02:50
18. V.	<i>Nana</i>	01:32
19. VI.	<i>Canción</i>	01:00
20. VII.	<i>Polo</i>	01:28

Editions Max Eschig

	CUATRO OBRAS ESPAÑOLAS , for piano (1902-09)	15:31
21. I.	<i>Aragonesa</i>	03:08
22. II.	<i>Cubana</i>	03:49
23. III.	<i>Montañesa</i>	04:08
24. IV.	<i>Andaluza</i>	04:13

Edition Durand

25.	FANTASIA BÉTICA , for piano (1919)	11:36
-----	---	--------------

Edition Chester Music

TOTAL PLAYING TIME: 78:53

(2, 7, 9,10) Marina de GABARAIN, *mezzo-soprano*

(1-10) Orchestre de la Suisse Romande, Ernest ANSERMET

(11-13) Robert VEYRON LACROIX

National of Spain Soloists:

Lopez del Cid, *flute* • Servando Serrano, *oboe* • Leocadio Parra, *clarinet*

Luis Anton, *violin* • Carlos Baena, *cello* • Ataulfo Argenta

(21-26) Alicia de LARROCHA

(14-20) Victoria de LOS ANGELES, *soprano* • Gonzalo SORIANO, *piano*

(1-10) Geneva, Victoria Hall, February 1955 (11-13) London, June 1957, ©1959
 (21-26) Barcelona Hispavox, 1958, ©1962 Vogue ® (14-20) December 1961-January 1962

ANDALUZA, SPAIN: FROM RITUAL FIRE DANCE TO A HIERATIC CONCERTO

Despite her father's initial opposition, Victoria de los Angeles (1923-2005) entered the Conservatory of her native Barcelona and completed the six-year vocal course in three years, winning every available prize on the way. She appeared in public at the age of 20 in a recital, followed by Mozart's Coronation Mass and further concerts, and the next year made her operatic debut as the Countess in *Figaro*. Further roles followed, including Manon, Marguerite and Mimi; but in 1947 she attracted international attention by winning the Geneva competition, and the BBC promptly engaged her to sing in de Falla's *La vida breve*; two years later she appeared as Mimi at Covent Garden. Since then she has enjoyed triumphs at great opera-houses such as those of New York, Milan and Buenos Aires, adding more than a score of other roles to her repertoire, and delighting audiences everywhere with comprehensive programmes of Spanish songs in particular. It was immediately after the BBC performance of *La vida breve*, mentioned above, that the two arias from it were recorded, with Stanford Robinson, who had conducted the opera, now directing the Philharmonia Orchestra. With this opera de Falla had won a competition organised by the Royal Academy of San Fernando in 1904; originally in one act, it was later divided into two; but though various theatres expressed interest in it, it was not produced until 1913. The heroine, Salud, is dejectedly hoping that her lover, who has seduced

her, will marry her: in Act 1 she sings '*Happy are they who taught!*'; in Act 2, looking through the window at his wedding party to a rich bride, she voices her grief at his faithlessness and that he can be laughing.

El amor brujo (Love the enchanter), written during 1914-15, has a scenario by the dramatist Martinez Sierra. The original request had come from Pastora imperio, one of the most famous flamenco dancers of her day, and Pastora and her troupe gave the first performance in Madrid on 15 April 1915. The plot revolves around love, bewitchment and loss: Candélas, a young gypsy woman, once loved a dissolute and jealous gypsy, now dead, and is hypnotised by his memory. Offered the affections of Carmélo, she is prepared to yield; but the spectre of her dead lover returns to warn her off. Carmélo decides to exploit the weakness of the typical Andalusian gallant for any pretty girl, and persuades Candélas' friend Lucia to tempt the spectre and pretend to accept his advances. The trick works, the coquettish Lucia reduces him to abject pleading, and Carmélo and Candélas are able to exchange the perfect kiss, against which the spectre's spell is powerless. The true star of the ballet, however, is the orchestra. De Falla's music ranges widely, from the flamboyant savagery of set-pieces like the Ritual Fire Dance, to another aspect of Spain altogether, the aristocratic refinement of the little ritual called the *Magic Circle*.

De Falla's compositional interests were clear in these early works: late Romantic salon music in the spirit of Granados before the *Goyescas*, or in

the vein of the light, agreeable compositions by Albéniz before his *Iberia*. At the time when he was working on the *Allegro de concierto*, de Falla met Felipe Pedrell, who became his true teacher and mentor and stimulated a radical turn in his career and esthetic ideals. The first fruits of their encounter was the composition of the 'first' opus: the opera '*La vida breve*' (1905). After this followed the **Cuatro piezas españolas**, which de Falla started in Madrid and completed in Paris, where they were published in 1909. De Falla's nationalistic intentions are very clear in these four compositions: '*To evoke the spirit of the people, their song and their dance. A few exceptions aside, the composer 'wanted to extract the typical rhythms, harmonies, motives, ornamentation and cadences from folk songs rather than to strictly employ or quote such folk songs.'* **Aragonesa** is a stylized *jota*, **Cubana** (Cuba belonged to Spain until 1898) freely employs elements from the *guajira* and the *zapateo*. **Montañesa**, subtitled 'Paisaje' [country scenes], is the closest to a concrete folk song, employing two Asturian melodies which were also sung in Santander, the mountainous part of Northern Spain. **Andaluza** is the freest of all, with evocations of fast dances (*polo*, *fandango*) which contrast with the slow middle section (*cante jondo*'). Already at the time of *El amor brujo*, de Falla had rediscovered the *conte jondo*, the primitive Moorish-influenced song of Andalusia, and though he quotes actual examples only rarely, its spirit pervades the whole ballet, as if does *El sombrero de tres picos*, (see PRAGA PRD/DSD 350 064) based on a celebrated story by Pedro de

Alarcón. In 1916 Diaghilev heard a preliminary version of *El sombrero*, when it took the form of music for a pantomime; he persuaded de Falla to turn it into a ballet proper, and produced it at the Alhambra Theatre in London in July 1919.

The very quintessence of de Falla is present in the *Concerto for Harpsichord*: it is not so strange as it first appears that it marks the point of no return in the musical thinking of its composer. For after this masterpiece the only score of importance produced by de Falla is the *Atlantida*, a dream in sound which remained unfinished. Thanks to Wanda Landowska, who had played the harpsichord at the first performance of *Master Peter's Puppet Show*, Falla had familiarized himself with the instrument. It was with Landowska in mind that he wrote the *Concerto*, but it was evident that she preferred the *Concert champêtre* of Poulenc. The central *lento*, hieratic, almost static, austere, concluding with a grandiose ornamental figure, is enclosed between two quick movements in an entirely *giocoso* vein of fantasy, which clearly harks back to Scarlatti and whose lively, pointed composition demonstrates what high degree of instrumental mastery de Falla had attained. In this entire programme the *Concerto* is the only work which in no way recalls Andalusia.

Falla composed the *Siete Canciones Populares Españolas* (*Seven Spanish Folk Songs*), his most well-known contribution to the field of vocal music, towards the end of his highly productive period of study in Paris (1907-14). The work was first performed at the *Atheneo academy salon* in Madrid at the beginning of 1915, soon after

his return from France. The performance on that occasion was given by the soprano Luisa Vela with the composer himself providing the piano accompaniment. de Falla gathered the material for this collection of songs from folk songs from throughout Spain, and the texts are those of the songs as they have been handed down the ages. But, in contrast, the melodies are often varied in a distinctively individualistic manner, while the piano accompaniment is treated with yet greater freedom, incorporating the harmonic usage of the time and ingeniously constructed countermelodies. The work is thus more than merely a collection of arrangements of folk songs, but is rather an artistic creation of the highest order. A particularly noteworthy aspect of the work is the breadth of its scale, incorporating as it does Spanish pastoralism and gentility together with deep lyricism and fierce passion. The exquisite contrast between the individual pieces suggests the great variety of Spanish folk song, while also enhancing the performance effect of the songs as a set.

The first song, **El paño moruno** (The Moorish Textile), and the second song, **Seguidilla murciana** (Seguidilla from the Murcia Region), are both songs from the Murcia region in southeast Spain, the former characterised especially by its vivid rhythm and atmosphere of sensual nostalgia, and the latter, completely different in nature, by its liveliness and dynamism. The third song, **Asturiana** (Song from the Asturias Region) is imbued with a sense of pathos typical of northern Spain and resembling a prolonged sigh. The

fourth song, '**Jota**', is the most well-known song of this set. The mood of the song, which typifies the music of the Aragon Region of northeastern Spain, is sometimes described as simultaneously expressing laughter and tears. The fifth song, '**Nana**', is a traditional lullaby which Falla's mother and wet nurse sung to him when he was still in his cradle. The sixth song, **Canción**, is a lively, rhythmical piece featuring a melody known widely throughout Spain. The seventh and final song, '**Polo**', is structured in the manner of the *flamenco* music of Andalusia. With its flamboyance and passion, it provides an marvellous conclusion to this set of songs.

The *Fantasia baetica*, a capital part of this evolution and also in de Falla's life, asserts itself as a magnificent precursor to contemporary piano literature. Secretive, in spite of its brilliance, a style of music hitherto descriptive and marked by local colour, now attains a universal dimension and assimilates each and every element of Andalusian folk dances repertory ('bétique' being the Andalusia of the Romans); it also stylizes them in a crude and acrid violence. The central *andantino*, a distant and dreamy nocturne that is prematurely interrupted, provides shade in the midst of this harsh climate. All the Andalusia (cf the *Cante jondo*) and the most 'mystical' aspects of gipsy art are concentrated in the impassioned *Fantasia baetica*, an hallucinatory score of striking modernity. This stem, baffling rock face, insurmountably craggy, rises to the highest level of 20th-century piano and signals the return of de Falla to his love affair with Andalusia.

EL AMOR BRUJO

Canción del amor dolido

¡Ay!
Yo no sé qué siento,
ni sé qué me pasa:
cuando éste mardito gitano me farta
Candela que ardes
¡Más arde el infierno qué toita mi sangre
abrasa de celos!
¡Ay! ¿Cuando el rio suena que querrá decir?
¡Ay!
¡Por querer a otra se orvia de mí!
¡Ay!
Cuando el fuego abrasa
Cuando el rio suena
Si el agua no mata el fuego
¡A mí el penar me condena!
¡A mí el querer me envenena!
A mí me maton las peñas!
¡Ay!

Canción del Fuego Fatuo

Lo mismo que er fuego fátuo,
Io mismito es er queré.
Io mismo, *etc.*
Le juyes y te persigue
le yamas y echa a corré
Io mismo, *etc.*
¡Malhaya los ojos negros
que le alcanzaron a ver!
Malhaya, *etc.*

¡Malhaya er corazón triste
que en su llama quiso ardé!
Lo mismo que er fuego fátuo
se desvanece er queré.

Voice heard during the dance of the game of love

Tú eres aquel mal gitano
que una gitana queria
El queré que ella te daba
tú no te lo merecias
¡Quién lo habia de decí
que con otra la vendras!
¡Soy la voz de tu destino!
¡Soy er fuego en que te abrasas!
¡Soy er viento en que suspiras!
Soy la mar en que naufragas! (*bis*)

Voice during the final dance

Las Campanas del Amanecer

¡Ya está despuntando el dia!
¡Cantad, campanas, cantad!
que vuelve la gloria mía!

CANCIONES POPULARES ESPAÑOLAS

for soprano and piano

El paño moruno

Al paño fino,
en la tienda, una mancha le cayó.
Por menos precio se vende
porque perdió su valor.

Seguidilla Murciana

Cualquiera que el tejado
tenga de vidrio no debe tirar piedras
al del vicino.

Arrieros semos;
puede que en el camino
nos encontremos.

Por tu mucha inconstancia
yo te comparo
con peseta que corre
de mano en mano,
que al fin se borra,
y creyéndola falsa
nadie la toma.

Asturiana

Por ver si me consolaba,
arriméme a un pino verde.
Por vernie llorar, lloraba,
y el pino, como era verde,
por vernie llorar, lloraba.

Jota

Dicen que no nos queremos
porque no nos ven hablar;
a tu corazón y al mío
se lo pueden preguntar.

Ya me despido de tí
de tu casa y tu ventana;
y aunque no quiera tu madre,
adiós, niña, hasta mañana.

Nana

Duérmete, niño, duerme,
duernie, mi alma.
Duérmete, lucerito de la mañana.
Nanita, nana,
duérmete, lucerito
de la mañana.

Canción

Por traidores tres ojos,
voy a enterrarlos;
no sabes lo que cuesta,
del aire, niña, el mirarlos,
madre, a la orilla,
niña, el mirarlos, madre.
Dicen que no me quieres,
ya me has querido.
Váyase lo ganado, del aire,
por lo perdido,
madre, a la orilla,
por lo perdido, madre.

Polo

¡Ay!
Guardo una pcna en mi pecho
que a nadie se la diré.
Malhaya el amor, malhaya,
y quien me lo dió a entender.
¡Ay!

L'ANDALOUSIE INTEMPORELLE

Manuel de Falla avait trente ans quand il prit conscience des richesses en germe accumulées par la musique de son pays. C'était en 1907, il était arrivé à Paris où il allait rester sept ans, se faisant adopter par des musiciens comme Debussy et Ravel, avec lesquels il avait des affinités, et découvrant leur attirance pour tout ce qui était espagnol. Ayant vu son pays avec des yeux neufs, et enrichi par l'expérience, Falla retourna en Espagne à la déclaration de la guerre. Pendant les dix ans qui suivirent il s'absorba dans la contemplation de l'âme espagnole. Deux ballets marquent le début de sa recherche.

El Amor Brujo (l'Amour sorcier), écrit en 1914 et 1915, est fondé sur une histoire de l'auteur dramatique Martínez Sierra. L'idée initiale vint de Pastora Imperio, l'une des plus célèbres danseuses de flamenco de son temps; avec sa troupe, elle en donna la première à Madrid, le 15 avril 1915. Le ballet a pour thèmes l'amour, la magie et la mort. Candélas est hantée par la mémoire d'un gitan dissolu et jaloux, qu'elle aime. Elle voudrait maintenant répondre à l'amour de Carmélo, mais elle en est empêchée par le spectre de son amant. Carmélo qui sait qu'aucun galant andalou, vif ou mort, ne résiste à une jolie fille, demande à l'amie de Candélas, la coquette Lucia, de séduire l'ombre. L'idée réussit si bien que le galant d'outre-tombe est bientôt aux pieds de Lucia. Carmélo et Candélas peuvent enfin échanger le baiser du parfait amour, contre lequel aucun sortilège ne prévaut. La vraie vedette du ballet est l'orchestre.

La musique de Falla déploie la plus grande variété, allant du flamboiement sauvage de passages tels que *la Danse rituelle du feu* à l'aristocratique raffinement du *Cercle magique* qui marque un aspect tout différent de l'Espagne.

À l'époque de *l'Amour sorcier*, Falla avait déjà redécouvert le *cante jondo*, le chant primitif des Maures d'Andalousie ; c'est lui le véritable esprit qui hante tout le spectacle. Falla cite rarement la musique populaire, mais c'est elle également qui règne dans son second ballet, *El sombrero de tres picos* (Le Tricorne), disponible dans l'enregistrement du créateur, Ernest Ansermet (Praga PRD/DSD 350 064).

Falla considérait que sa "première" œuvre à retenir était l'opéra **La Vida breve** (*La vie brève*, 1905); son 'op.2' était peut-être les **Cuatro piezas Españolas** (*Quatre pièces espagnoles*), commencées à Madrid et achevées à Paris, où elles furent éditées en 1909. L'objectif de ces quatre partitions est déjà pleinement nationaliste : "Évoquer l'âme du peuple qui chante ou danse." Mais à part l'une ou l'autre exception, et selon ce que nous dit le compositeur, "plutôt que d'utiliser strictement des chansons populaires, j'ai essayé d'en extraire le rythme, la modalité, les lignes, les motifs ornementaux mélodiques caractéristiques, les cadences modulantes...". **Aragonesa** est une jota stylisée ; **Cubana** (Cuba resta espagnole jusqu'en 1898) se sert de la *guajira* et du *zapateo*, les danses populaires cubaines, avec beaucoup de liberté. **Montañesa**, sous-titrée "*Paisaje*" (Paysage), est la pièce qui cite le plus précisément des chansons

populaires concrètes, deux mélodies des Asturies qui sont chantées également à Santander, la “montagne” du nord de l’Espagne. *Andaluza* est la plus libérée de ces pièces, avec une stylisation spécialement sévillane de danses rapides (polo, fandango). “Avec ce titre, j’ai voulu rendre hommage à notre race latino-andalouse”.

Créé à Barcelone en novembre 1926 par Wanda Landowska, le **Concerto** pour clavecin (ou piano), flûte, hautbois, clarinette, violon et violoncelle, constitue sans conteste l’œuvre instrumentale maîtresse de la période andalouse de Falla. C’est également l’une des plus austères et en même temps des plus audacieuses par sa modernité. Les commentateurs ont souvent rappelé un fait curieux : c’est au moment où Falla vit dans sa contrée natale, l’Andalousie, qu’il en délaisse le folklore pour s’intéresser au patrimoine artistique espagnol, représenté par exemple par un polyphoniste de la Renaissance comme Juan Vásquez (auteur du Villancico *De las álamos vengo, madre*, point de départ conceptuel du premier *mouvement du Concerto*), par le *Tantum ergo more hispano* (mouvement central) et, réapparaissant tout au long de l’œuvre et plus particulièrement dans son troisième mouvement, résurgence de l’art de Domenico Scarlatti et de ses contemporains. Ravel considéra, lui, que Falla était ici sensible à l’art du Stravinski néo-classique à défaut d’avoir vraiment reconnu ce que l’enseignement de Felipe Pedrell, le maître de Falla, lui avait apporté d’une histoire purement ibère. Pedrell était l’auteur du recueil *Concionero musical popular español* rappelant aussi bien l’art

des *Cantigas* d’Alphonse X dit “Le Sage” qu’à celui des *tonadillas* (1720) contemporains de Bach, qui échappaient encore à la musique d’église royale et représentaient un art rural ancestral

Falla composa ses **Siete canciones populares españolas** (*Sept chansons populaires espagnoles*), son recueil le plus célèbre de musique vocale, vers la fin son séjour à Paris (1907-1914). L’œuvre fut créée à l’Ateneo de Madrid en janvier 1915, peu après le retour du compositeur de Paris, chassée par la guerre, avec la cantatrice soprano Luisa Vela accompagnée de l’auteur au piano. Falla puisa directement le matériau constituant ce recueil de chansons dans l’héritage populaire des différentes provinces d’Espagne, sans modifier un seul mot des textes transmis d’une génération à l’autre à travers les siècles. Il prit, par contre, plus de liberté avec les mélodies et avec l’accompagnement du piano dans lequel il incorpore harmonies contemporaines, en particulier des contre-mélodies non tempérées à l’instar des horizons ouverts par Debussy, Ravel, Stravinski. Se mêlent ainsi rythmes ancestraux et monodies dans lesquelles la pentatonie (mais non la gamme acoustique) redevient à la fois archaïsante et naturelle à la voix. Plus qu’un simple recueil d’arrangements de chansons, il s’agit d’une véritable création artistique d’une spontanéité oubliée. L’œuvre se distingue particulièrement par l’ampleur de son ambition, mêlant la douceur et la tranquillité champêtre, celle attribuée à un monde essentiellement rural, à un lyrisme profond et à une passion débridée. Un contraste étonnant surgit les diverses pièces et suggère la richesse d’un patrimoine populaire spécifiquement ibère

qu'accentue l'impact produit par la juxtaposition inédite de ces chansons ainsi en recueil, alors qu'elles marquaient la diversité, si ce n'est l'antinomie des provinces natives.

La première chanson, '*El paño moruno*' (Le drap mauresque), rythmique est toute de nostalgie sensuelle, et la deuxième, '*Seguidilla murciana*' (Séguédille de Murcie), pleine de vie et d'énergie au contraire, sont deux pièces-soeurs de Murcie, une province du sud-est de la péninsule ibérique. La troisième chanson, '*Asturiana*' (complainte des Asturies) est empreinte de tragique, climat propre au nord de l'Espagne et illustre à une atmosphère endémique de drame. La quatrième chanson *Jota*, est sans doute la plus célèbre du recueil par son caractère expansif. Cette chanson, typique de l'Aragon, dans le nord-est du pays, exprime à la fois le rire et les larmes. La cinquième chanson, *Nana*, est une berceuse venue des temps immémoriaux, traditionnelle, que sa mère et sa nourrice chantaient probablement à Falla encore enfant. *Canción*, la sixième chanson, est une pièce rythmique pleine de gaieté dont la mélodie est connue dans toute l'Espagne. *Polo*, la septième et dernière chanson du recueil, est une pièce qui appartient originellement au monde *flamenco* et gitan andalou. Avec son feu dévorant et son incoercible passion, elle clôt ce recueil en rendant musique savante et populaire issue d'une même essence, le clavier de Falla lui conférant toute sa noblesse.

La **Fantasia Baetica** est sans doute la plus ambitieuse des œuvres que de Falla écrivit pour piano solo, et de plus une des plus avancées de toute la littérature

pianistique espagnole. Commandée par Arthur Rubinstein, qui jouait dans ses récitals la "Danse rituelle du jeu" de *L'Amour sorcier*, c'est une œuvre andalouse d'une grande modernité, âpre, sensuelle et très difficile à maîtriser techniquement, bien éloignée du régionalisme andalou conventionnel qu'attendaient les auditeurs. De Falla la décrit ainsi : "*C'est la seule [œuvre] que j'aie écrite avec des intentions purement pianistiques en ce qui concerne la technique instrumentale.*" Le titre de Baetica (Le *Betis* est la rivière qui coule à Séville, mais la Bétique est également le nom de la province romaine qui englobait tout le sud de l'Espagne) n'a pas de spécification.

Bibliography

Antonio Gallego, Centro Cultural Manuel de Falla, Granada, April 1996

Piers Burton-Page, London 1982

Jiro Hamada. El Amor Brujo (First version, 1915) Tokyo 1993

Jean-François Heisser, FALLA La Obra para piano, Costallat Paris 1990

If you have enjoyed this record perhaps you would like a catalogue listing the many others available on the PRAGA DIGITALS label. If so, please consult **www.pragadigitals.com**.

Si ce disque vous a plu, sachez qu'il existe un catalogue que l'on peut visualiser sur le site **www.pragadigitals.com**. Vous pouvez nous joindre en écrivant à **pragadigitals@wanadoo.fr**, ou par courrier aux AMC (Amis de la Musique de Chambre, Paris), BP 40110 F 92216 SAINT-CLOUD.

ALREADY AVAILABLE



PRD/DSD 350 064

ORCHESTRAL WORKS

NOCHES EN LOS JARDINES DE ESPAÑA
LA VIDA BREVE, interludio y danza No.1
EL SOMBRERO DE TRES PICOS



MANUEL DE FALLA 1876-1946

- | | | |
|---------|--|-------|
| 1 - 10 | EL AMOR BRUJO , ballet with mezzo-soprano (version 1925) | 24:16 |
| 11 - 13 | CONCIERTO para clave, flauta, oboe, clarinete, violin y violoncelo (1923-6) | 14:29 |
| 14 - 20 | CANCIONES POPULARES ESPAÑOLAS , for soprano and piano (1914-18) | 12:20 |
| 21 - 24 | CUATRO OBRAS ESPAÑOLAS , for piano (1902-09) | 15:31 |
| 25 | FANTASIA BÉTICA , for piano (1919) | 11:36 |

(2, 7, 9,10) Marina de GABARAIN, *mezzo-soprano*

(1-10) Orchestre de la Suisse Romande, Ernest ANSERMET

(11-13) Robert VEYRON LACROIX

National of Spain Soloists: Lopez del Cid, *flute* • Servando Serrano, *oboe* • Leocadio Parra, *clarinet*

Luis Anton, *violin* • Carlos Baena, *cello* • Ataulfo Argenta

(21-25) Alicia de LARROCHA

(14-20) Victoria de LOS ANGELES, *soprano* • Gonzalo SORIANO, *piano*

PRAGA
Digitals

PRD/DSD 350 090

REMASTERED, DSD BI-CHANNEL and EDITED from stereo original sources by Karel SOUKENÍK,
Studio Domovina, PRAGUE(1-10) Geneva,Victoria Hall, February 1955 (11-13) London, June 1957, ©1959.

(20-25) Barcelona Hispavox, 1958, © 1962 Vogue ® (14-20) December 1961-January 1962

COVER ILLUSTRATION: Giorgio DI CHIRICO, *Cavalli* (Horses), Private Collection, Switzerland. 1931

All rights reserved. © 2013 by AMC, PARIS