

Johannes Klier

Die Homenaje a Debussy
für Gitarre solo
von Manuel de Falla

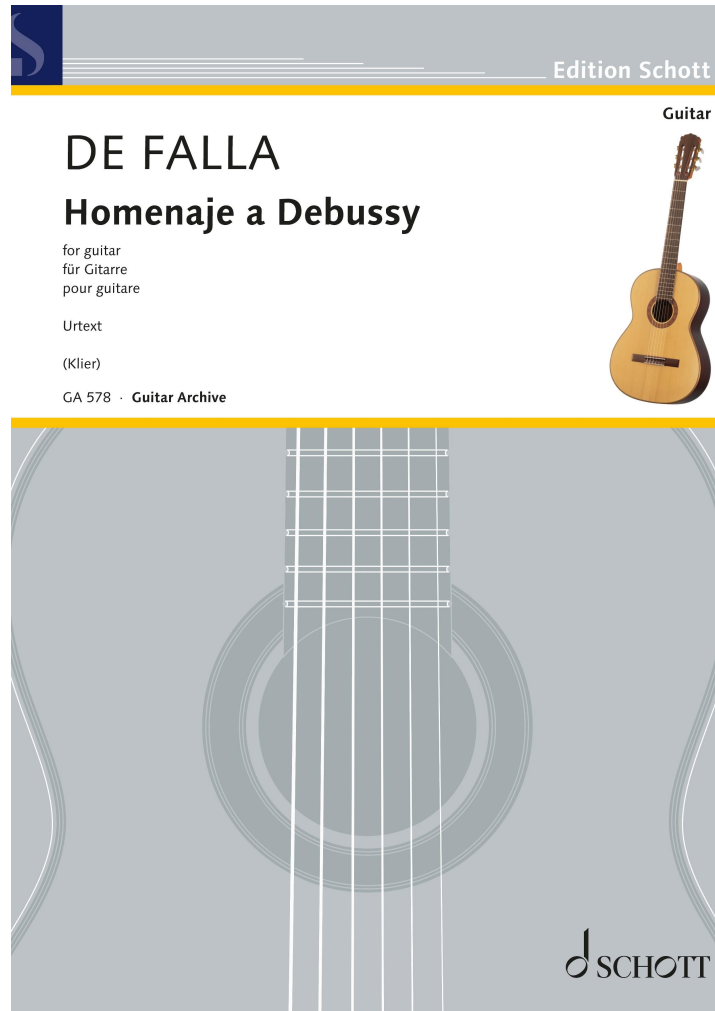
Entstehungsgeschichte
Urtext
Analyse

Johannes Klier
Bürgermeister-Moser-Straße 12
84332 Hebertsfelden
www.Johannes-Klier.de

© 2026 Johannes Klier

Die Notenausgabe *Manuel de Falla – Homenaje a Debussy* ist 2021 als Urtext-Ausgabe im Gitarren-Archiv Ed. Nr. GA 578 des Musikverlags Schott Music erschienen.

Der vorliegende Essay ist die ausführliche Version meines Einführungstextes zu dieser Edition.



Mein besonderer Dank gilt an dieser Stelle meiner Frau, der Übersetzerin Ingrid Hacker-Klier, für die Übertragung von Manuel de Fallas Essay „Claude Debussy et l’Espagne“ (Claude Debussy und Spanien – vgl. Seite 23) ins Deutsche sowie für die Übersetzung zahlreicher Zitate aus dem Französischen, Spanischen und Englischen.

Außerordentlich dankbar bin ich Señora Elena García de Paredes de Falla, der Großnichte von Manuel de Falla und Direktorin der FUNDACIÓN ARCHIVO MANUEL DE FALLA in Granada, die mir freundlicherweise neben zahlreichen Informationen und Unterlagen auch eine hochwertige, hochaufgelöste Kopie des handschriftlichen Manuskripts der Komposition überlassen hat.

Herrn Johann Selmeier danke ich sehr für die Erstellung des Notensatzes und der Notenbeispiele sowie für manch guten Rat.

Inhaltsverzeichnis

Danksagung	3
Die <i>Homenaje a Debussy</i> von Manuel de Falla Entstehungsgeschichte, Urtext und Analyse	4
Manuel de Falla CLAUDE DEBUSSY UND SPANIEN	23
Claude Debussy <i>La Soirée dans Grenade</i>	27
Manuel de Falla <i>Homenajes</i>	33
Bibliografie	46

Johannes Klier

Die Homenaje a Debussy von Manuel de Falla *Entstehungsgeschichte – Urtext – Analyse*

Mitte des 19. Jahrhunderts stellte sich nach einer langen Periode der Nichtbeachtung in Frankreich ein großes Interesse an der spanischen Kunst und Kultur ein. Napoleon III. hatte im Jahr 1853 die schöne Spanierin Eugénie de Montijo geheiratet, worauf eine wahre Woge der Begeisterung für alles Spanische einsetzte. Nach Malerei und Literatur folgte auch die Musik dieser neu erwachten Popularität, die nach wenigen Jahrzehnten ihren Höhepunkt erreichte.

In der Geschichte der Gitarre und ihrer Musik geschah es erstmals Anfang des 20. Jahrhunderts, dass Komponisten, die selbst nicht Gitarre spielten, für das Instrument zu komponieren begannen. Hinter dieser Entwicklung stand stets die Freundschaft zwischen dem jeweiligen Komponisten und einem Gitarristen: etwa von Miguel Llobet und Manuel de Falla, Andrés Segovia und zahlreichen Komponisten wie Federico Moreno Torroba, Alexandre Tansman, Heitor Villa-Lobos oder Joaquín Turina – um nur einige zu nennen. Im englischsprachigen Raum ist diese Herangehensweise vor allem Julian Bream zu danken, der namhafte Komponisten zu Gitarrenkompositionen anregte: etwa Benjamin Britten, Hans Werner Henze, Richard Rodney Bennett, William Walton und Malcolm Arnold.

Alles beginnt mit dem Jahr 1920. Lange Zeit war man der Meinung, dass Manuel de Fallas *Homenaje a Debussy* die erste Komposition für Gitarre eines Nicht-Gitarristen im 20. Jh. gewesen sei. Heute wissen wir, dass das so nicht ganz stimmt. Es war Federico Moreno Torroba, der im Frühjahr 1920 mit *Danza* die erste Komposition für Gitarre im 20. Jh. als Nicht-Gitarrist schuf.¹

Damit nicht genug. Die Geschichte von Manuel de Fallas einziger Gitarrenkomposition *Homenaje a Debussy* war zunächst eine Geschichte von Missverständnissen, Fehlinterpretationen und Manipulationen des Notentextes. Dies konnte geschehen, weil das Autograph der *Homenaje* als verschollen galt und daher jahrzehntelang eine verwirrende Anzahl verschiedenster Editionen existierte, sodass man von einer verwirrenden Anzahl verschiedenster Editionen ausging. Erst vor wenigen Jahren wurde das handschriftliche Autograph im Archivo Manuel de Falla in Granada entdeckt. So kann erst jetzt die wahre Geschichte von Fallas *Homenaje a Debussy* erzählt werden.

Hans Gerd Brill spricht von den grundlegenden Einflüssen, die de Falla inspirierten und der Entwicklung seines Schaffens zugrunde lagen: „Manuel de Falla lebte von 1907 bis zum Kriegeausbruch 1914 in Frankreich und war mit Claude Debussy, Maurice Ravel und Paul Dukas befreundet, deren musikalische Ideen er begeistert aufnahm. Es gelang ihm, seine nationalspanische, in jungen Jahren an Zarzuela-Kompositionen geschulte musikalische Sprache mit den Ideen des französischen Impressionismus zu verbinden. Dabei erscheinen die volkstümlichen Elemente, vor allem im Spätwerk, mehr und mehr umgeformt und schließlich vollkommen integriert in den kreativen Gesamtprozess.“²

Am 13. Januar 1907 hatte sich der erste schriftliche Kontakt zwischen de Falla und Debussy ergeben, persönlich lernten sich die beiden Komponisten Ende 1907 in Paris kennen. Zu dieser Zeit arbeitete

¹ Federico Moreno Torroba integrierte 1923 *Danza* als 3. Satz in seine *Suite castellana*.

² Hans Gerd Brill, „Manuel de Falla: Homenaje“, in: *Die Gitarre in der Musik des 20. Jahrhundert*, Gitarre & Laute Verlagsgesellschaft mbH, Köln 1994, Seite 10.

Debussy an *Ibéria* (1905–1908), dem 2. Teil seiner dreiteiligen Komposition *Images pour orchestre*. Bereits 1903 hatte Debussy mit *La Soirée dans Grenade*³ eine spanisch inspirierte Komposition geschaffen. Es folgten mit *La sérénade interrompue*⁴ und *La puerta del Vino*⁵ weitere Werke, die von spanischen Klangfarben inspiriert sind. Man sagt, dass Debussy zur Komposition seiner *La Puerta del Vino* von einer Postkarte inspiriert wurde, die de Falla an ihn geschrieben hatte. Sie zeigt die Abbildung des berühmten Maurischen Tores in Granada.

Während seines Aufenthalts in Paris 1907–1914 hatte Manuel de Falla die Möglichkeit, nahezu alle Werke Claude Debussys kennen zu lernen. Der Einfluss dieses Studiums wird deutlich in de Fallas eigenen Kompositionen wie *Noches en los jardines de España* (1911–1915), *Trois mélodies* (1905) und dem 3. Satz *Montañesa* (Paysage) aus den *Cuatro piezas españolas* (1902–1908). In diesen Werke macht sich mit ihren vielen figurativen Koloraturen aber auch der Einfluss der Gitarrenmusik Andalusiens bemerkbar. So lässt sich in Manuel de Fallas Kompositionen aus dieser Zeit – *El amor brujo* (1914–1915), *El sombrero de tres picos* (1919) und besonders in der *Fantasia Baetica* (1919) – der Einfluss gitarristischer Spielweise erkennen, doch war de Falla klug genug, in seiner von Debussys Werken inspirierten *Homenaje* (1920) die folkloristische Spielweise der Gitarre zu vermeiden.

Am 23. März 1918 starb Debussy, betrauert von einer großen Anhängerschaft, zu der natürlich auch Manuel de Falla gehörte. Bereits am 27. April 1918 wirkte dieser bei einem Konzert im Madrider Ateneo mit, das zu Ehren von Debussy stattfand. De Falla hielt auch eine Rede, die bereits wesentliche Teile seines späteren Essays *Claude Debussy et l'Espagne*⁶ enthielt.

Zwei Jahre später, am 24. April 1920, spielte de Falla in Madrid in einem Konzert der Sociedad Nacional de Música mehrere Kompositionen von Claude Debussy: *La Soirée dans Grenade*, drei *Préludes* und zwei *Arabesques*. Im selben Konzert wirkte auch der Gitarrist Regino Sainz de la Maza mit, der mit spanischer Gitarrenmusik des 16. bis frühen 20. Jh. zu hören war.⁷ Das Programmheft zu diesem Konzert enthielt u. a. einen Artikel von Felipe Pedrell, einem sehr einflussreichen früheren Lehrer von de Falla, mit dem Thema *Obras para vihuela y guitarra de autores españoles y modernos*⁸. Die Idee, das geplante Werk zu Ehren von Debussy für Gitarre zu komponieren, mag hier entstanden sein.

Der Herausgeber der *La Revue Musicale*, Henry Prunières, hatte in einem Brief vom 04. Februar 1920 anlässlich eines Konzerts in Paris bei Manuel de Falla angefragt, ob dieser einen Beitrag über Claude Debussy für die geplante Sonderausgabe der *Revue Musicale* verfassen würde. Ende Mai–Anfang Juni 1920 weilte de Falla erneut in Paris und traf sich dort mit Henri Prunières. De Falla erklärte sich gern bereit, den gewünschten Beitrag *Claude Debussy et l'Espagne* zu verfassen und übergab seinen Text Prunières am 08. November 1920. Von der bereits im August vollendete Gitarrenkomposition *Homenaje a Debussy* hatte Henry Prunières schon am 06. Oktober 1920 eine Kopie erhalten. Zwar haben mehrere Komponisten Werke für die Musikbeilage *Le tombeau de Claude Debussy* in dieser Sonderausgabe der *Revue Musicale* geliefert, doch Manuel de Falla war der einzige, der ein Stück für Gitarre komponiert hatte. Damit erfüllte er gleichzeitig den Wunsch des katalanischen Gitarristen und Freundes Miguel Llobet (1878–1938) nach einer Komposition für Gitarre. Sie wurde in Llobets Überarbeitung als Nr. IX in die Musikbeilage aufgenommen.

Vergleicht man Miguel Llobets Erstausgabe mit dem Autograph, so stellt man fest, dass Llobet einige Änderungen am Urtext vorgenommen hat – unnötigerweise, wie wir meinen, denn de Fallas Notentext ist ohne Änderungen spielbar. Llobet fügte zahlreiche Flageolett-Töne und Glissandi hinzu,

³ 1903 – Nr. 2 aus *Estampes*

⁴ 1910 – Nr. IX aus *Préludes pour piano – 1^{er} livre*

⁵ 1913 – Nr. III aus *Préludes pour piano – 2^e livre*

⁶ *Claude Debussy und Spanien* - vgl. Seite 23 dieses Essays

⁷ Sainz de la Maza war es auch, der am 9. November 1940 das *Concierto de Aranjuez* von Joaquín Rodrigo uraufführte.

⁸ *Werke alter und moderner spanischer Komponisten für Vihuela und Gitarre*

nahm Oktavierungen vor und ließ einige wichtige Hinweise des Komponisten zur Artikulation und Dynamik weg. Wir erkennen in dieser Überarbeitung den musikästhetischen Zeitgeist jener Epoche. Manuel de Falla selbst hat Llobets Änderungen für sehr gut befunden und gerne akzeptiert. Das jedenfalls entnehmen wir einem Brief de Fallas vom 19. August 1920 an Miguel Llobet:

Sr. Don Miguel Llobet, Regamir, 4 bis, Barcelona
Madrid, 19 Agosto (1)920

Mi muy querido amigo:

Cuando ya le había mandado mi postal de esta mañana recibí su gratísima carta. No sabe Vd. qué alegría he tenido al leerla y siento no contar con tiempo (pues quiero alcanzar al correo) p^a. comentar como merecen la amistad y la bondad con que me honra Vd. al hablar de mi trabajo.

A escape contesto a sus preguntas.

Desde luego es intencionada la simplicidad de escritura, y cuando haga una adaptación de la pieza p^a. piano no añadiré nada a lo que escrito.

Esto no quiere decir que, de haberla compuesto directamente p^a. piano no hubiera hecho otra cosa: seguramente, sí; pero en el caso actual, habiéndome limitado a lo que yo alcanzaba a ver en guitarra, mi interción no ha sido otra que la realizada.

Sin embargo, como de poder tocar yo mismo el instrumento hubiera seguramente hecho otra cosa, le ruego, aprovechando de tan amable ofrecimiento, que me indisque todo lo que le parezca oportuno, en la seguridad de que se lo agradecería muchísimo y de que me será de gran utilidad.

Lo mismo le digo respecto a las indicaciones puramente guitarrísticas (cuerdas, arrastres etc.). Esto en cuanto a lo puramente necesario, pue después, cuando la pieza se publique aparte (ahora forma parte como sabe de unacolección en homenaje à Debussy) se publicará entonces con todas las de la ley, y autorizada, si Vd. me lo permite, con su nombre.

Mi más afectuosos saludos a su Sra. y con los mejores de mis hermanos le envío a Vd. un fuerte abrazo con toda mi amistad y admiración.

Manuel de Falla
Remite: Falla. Lagasca 119 Madrid

* * *

Sr. Don Miguel Llobet, Regamir, 4 bis, Barcelona
Madrid, 19 Agosto (1)920

Mein lieber Freund,

Nachdem ich Ihnen heute Morgen meine Postkarte geschickt hatte, erhielt ich Ihren sehr erfreulichen Brief. Sie können sich nicht vorstellen, wie sehr ich mich darüber gefreut habe, und ich bedaure, dass ich keine Zeit habe (da ich die Post noch erreichen möchte), um Ihnen zu sagen, wie sehr ich Ihre Freundschaft und Güte schätze, mit der Sie meine Arbeit würdigen.

Ich beantworte kurz Ihre Fragen.

Der einfache Schreibweise ist natürlich beabsichtigt, und wenn ich eine Transkription des Stücks für Klavier mache, werde ich dem Geschriebenen nichts hinzufügen.

Das soll nicht heißen, dass ich etwas anderes getan hätte, wenn ich das Stück direkt für Klavier komponiert hätte: sicherlich hätte ich das; aber im vorliegenden Fall, da ich mich darauf beschränkt habe, was ich von der Gitarre verstehe, fiel mein Beitrag so aus wie er Ihnen vorliegt.

Da ich jedoch, wenn ich das Instrument selbst spielen könnte, sicherlich ein wenig anders vorgegangen wäre, bitte ich Sie, Ihr freundliches Angebot annehmen zu dürfen, das darin besteht, dass Sie mir alles vorspielen, was Ihnen angemessen erscheint, in der Gewissheit, dass ich Ihnen dafür sehr dankbar sein werde und es mir von großem Nutzen sein wird.

Das Gleiche gilt für die rein gitarristischen Angaben (zu den Fingersätze, wie z.B. die Wahl der Saite, glissandi usw.). Dies betrifft nur das Nötigste, denn wenn das Stück separat veröffentlicht wird (derzeit ist es, wie Sie wissen, Teil einer Sammlung zu Ehren von Debussy), es dann vollständig dem Gesetz entsprechend und, wenn Sie mir gestatten, mit Ihrem Namen autorisiert, veröffentlicht.

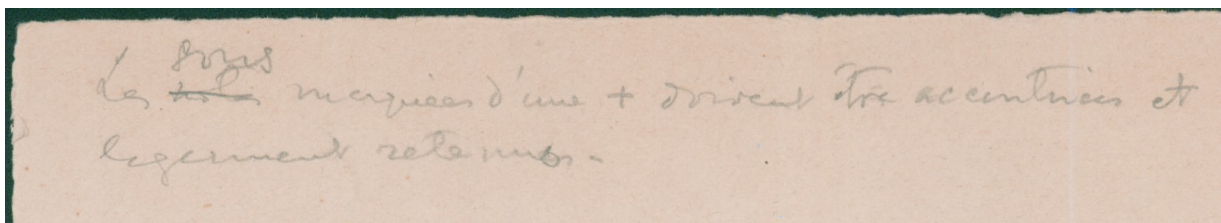
Mit herzlichen Grüßen an Ihre Frau und den besten Wünschen meiner Brüder sende ich Ihnen eine herzliche Umarmung der Freundschaft und Bewunderung.

Manuel de Falla

Remite: Falla. Lagasca 119 Madrid

** * **

Auf der ersten Seite des Manuskripts finden wir zwei handschriftliche Notizen von Manuel de Falla: Links unten schreibt er gut lesbar auf Französisch:

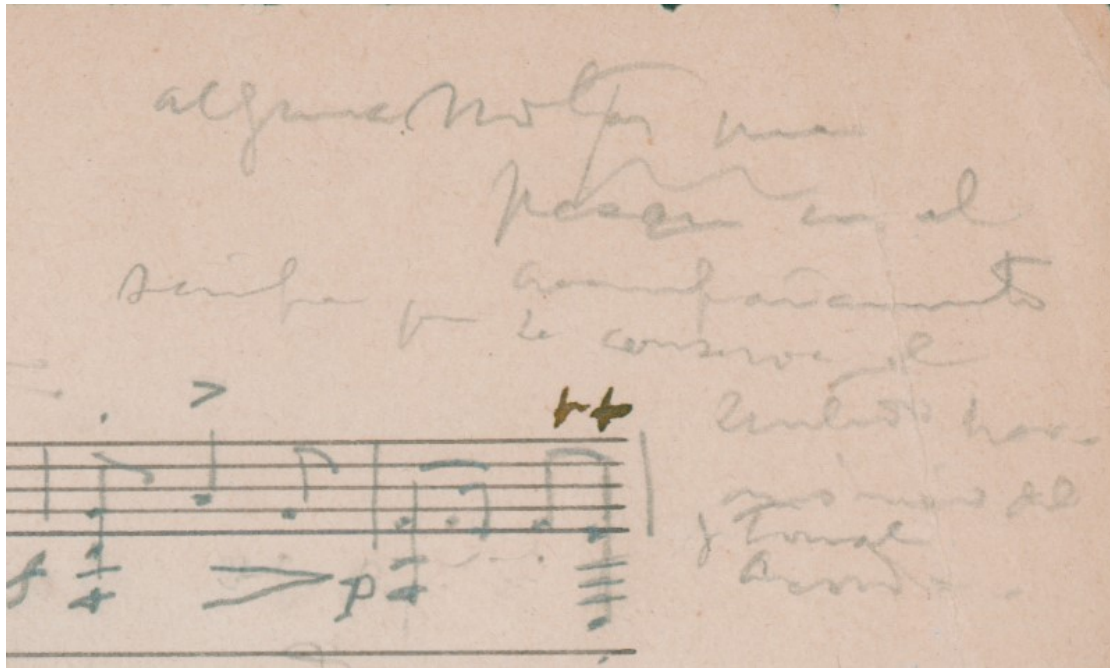


Les sons marqués d'une + doivent être accentués d'après les nuances et légèrement retenus

Die mit einem + markierten Noten müssen entsprechend ihren Nuancen akzentuiert und leicht zurückgehalten werden

Diesen Interpretationshinweis de Fallas finden wir auch in der von Miguel Llobet redigierten Erstausgabe von 1920.

Auf derselben Seite rechts oben hat de Falla einen sehr schwer lesbaren Hinweis in Spanisch handschriftlich notiert, der bislang in keiner der Ausgaben dieser Komposition auftaucht:

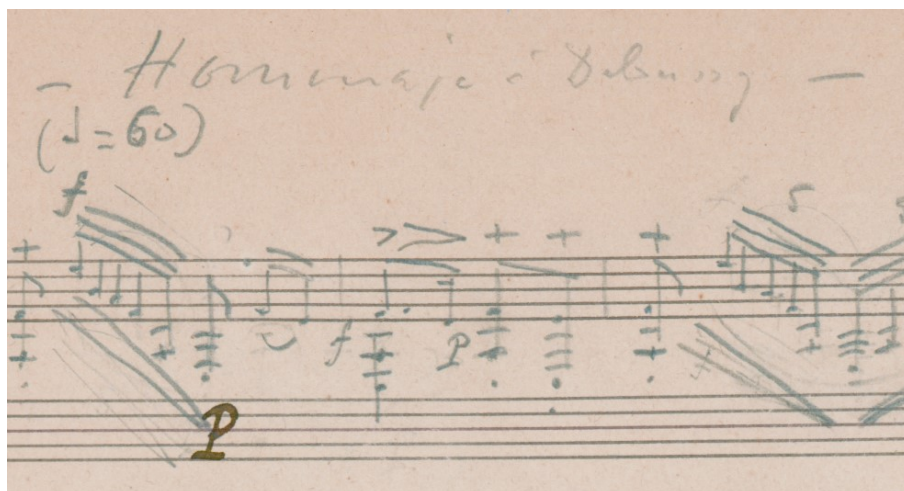


Algunas notas más pueden en el confrontamiento semejar para/por le conservar el zumbado hermoso nuevo del tonal lineamento

Ein paar zusätzliche Noten können klanglich zu der Komposition passen, um mit dem schönen neuen Klang den Charakter des Stücks zu bewahren

Dieser wichtige Hinweis wurde von Manuel de Falla sehr wahrscheinlich erst nach der gemeinsamen Arbeit mit Miguel Llobet an der *Homenaje* in Granada eingetragen. Bedauerlicherweise taucht er in keiner der bisherigen Ausgaben der Komposition auf. In seiner eilig hingeworfenen Schreibweise scheint er die freudige Erregung nach der gelungenen Zusammenarbeit mit Llobet widerzuspiegeln.

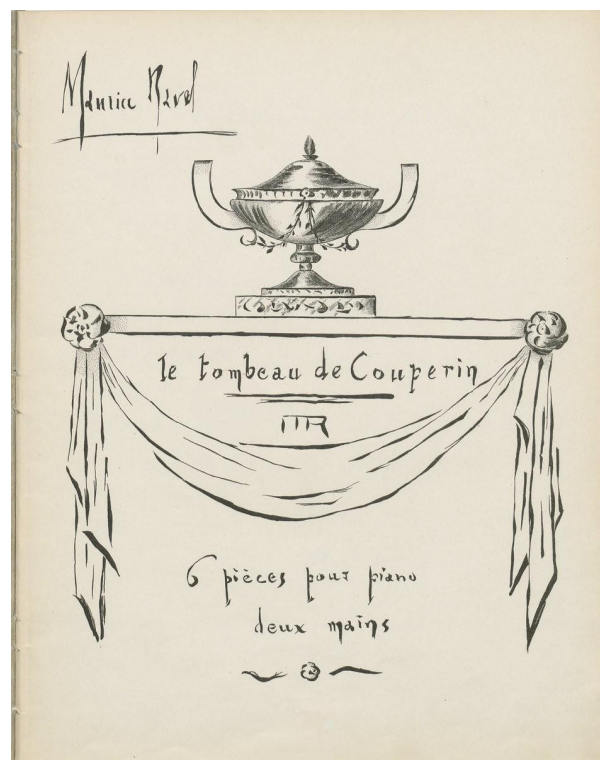
Homenaje a Claude Debussy



Das 2-seitige Autograph trägt den Titel *Homenaje a Debussy*. Der von den Herausgebern fälschlicherweise hinzugefügte Untertitel *Pièce de guitare écrite pour „Le tombeau de Claude Debussy“* existiert auf dem Autograph nicht. Trotzdem haben Generationen von Herausgebern diesen nicht

authentischen Titel-Zusatz ihren Editionen hinzugefügt. Der Satz besagt aber nur, dass die vorliegende Komposition ein *Pièce de guitare* ist (ein Werk für Gitarre), *écrite pour „Le tombeau de Claude Debussy“* (geschrieben für *Le Tombeau de Claude Debussy*). Und *Le Tombeau de Claude Debussy* (*Huldigung an Claude Debussy*) lautete schlicht und einfach der Titel der Musikbeilage in der Sonderausgabe von *La Revue Musicale*⁹.

Es erscheint sinnvoll und notwendig, hier eine Klärung des Begriffs *Tombeau* einzufügen. Der Begriff *Tombeau* bezeichnete im 17. und 18. Jahrhundert Instrumentalkompositionen – Trauermusiken, musikalische Grabmäler – die zum Gedenken an eine bestimmte Persönlichkeit komponiert worden waren.¹⁰ Am Ende des 18. Jahrhunderts verschwand jedoch diese musikalische Gattung und wurde erst im frühen 20. Jahrhundert in Frankreich wiederaufgenommen. Allerdings hatte der Begriff *Tombeau* einen Bedeutungswandel erfahren und bedeutete nun *Hommage* = Huldigung. Das „Grabmal“ für einen berühmten Musiker ist nun als musikalisches „Huldigung“ zu verstehen und verarbeitet normalerweise Originalmusik des geehrten Musikers oder benutzt zumindest dessen typische Stilcharakteristika. So komponierte Maurice Ravel in den Jahren 1914–1917 mit seinem *Le Tombeau de Couperin* für Klavier eine *Hommage*, also eine Huldigung, an den französischen Barockkomponisten und seine Zeit. Nach eigenem Zeugnis stellt seine Suite *Le Tombeau de Couperin* „weniger eine Hommage an Couperin dar als vielmehr an die gesamte französische Musik des 18. Jahrhunderts.“¹¹ Ravel liebte es, musikalischen Strukturen eine neue, andersartige klangliche Einkleidung zu geben. Dies belegen auch die einzelnen Sätze des *Tombeaus*: *Prélude* – *Fugue* – *Forlane* – *Rigaudone* – *Menuet* – *Toccata*.

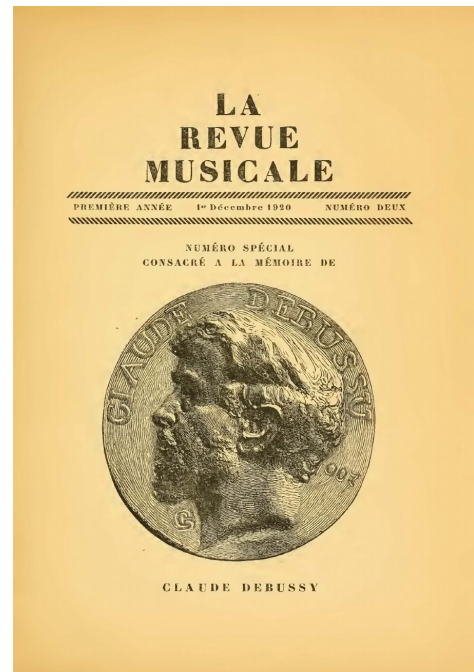
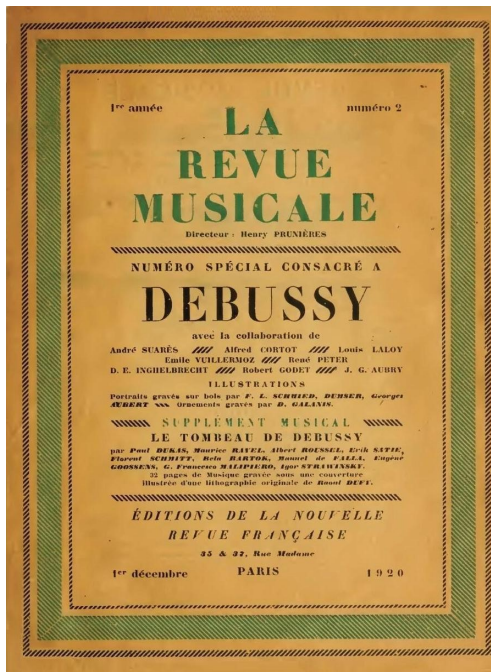


⁹ *La Revue Musicale* war eine Musikzeitschrift, die von Henry Prunières (1886–1942) und André Coeuroy (1891–1976) im Jahre 1920 gegründet wurde. Die erste Ausgabe erschien am 1. November 1920, die letzte im April 1940.

¹⁰ Vgl. die 6 *Tombeau*-Kompositionen des Lautenisten Denis Gaultier – z. B. *Tombeau du sieur Lenclos* († 1649)

¹¹ „L’hommage s’adresse moins [...] à Couperin lui-même qu’à la musique française du XVIII^e siècle.“ Vgl. auch Björn Gottsein, ...an die gesamte französische Musik des 18. Jahrhunderts - Maurice Ravel: *Le Tombeau de Couperin*, in: https://www.deutschlandfunkkultur.de/an-die-gesamte-franzoesische-musik-des-18-jahrhunderts.1362.de.html?dram:article_id=197476

Am 1. Dezember 1920 erschien nun die umfangreiche Sonderausgabe „Numéro spécial consacré à DEBUSSY“ von *La Revue Musicale*, die dem Andenken des 1918 verstorbenen Claude Debussy gewidmet ist und die No. 2 des 1. Jahrgangs trägt.



Der Inhalt dieser Sonderausgabe besteht aus einer Reihe von Textbeiträgen zum Thema *Claude Debussy* sowie einer Musikbeilage (Supplément Musical) mit dem Titel *Le Tombeau de Claude Debussy*, die 10 eigens für diese Ausgabe komponierte Musikstücke enthält. Die Liste der Komponisten liest sich wie das „who-is-who“ der damaligen Komponistenelite.

Revue Musicale 1920

Hrsg. Henry Prunières – Paris

1. Dezember 1920 – 1. Jahrgang, No. 2

Textbeiträge

André Suarès, *Debussy* (15 Kapitel)

Alfred Cortot, *La Musique pour Piano de Claude Debussy*

Louis Laloy, *Le Théâtre de Claude Debussy*

Emile Vuillermoz, *Autour du Martyre de Saint Sébatien*

René Peter, *Le temps d'Achille*

D.–E. Inghelbrecht, *Souvenir*

Robert Godet, *Le lyrisme intime de Claude Debussy*

G. Jean-Aubry, *L'Œuvre critique de Claude Debussy*

La musique de Debussy en France et à l'étranger

Emile Vuillermoz, *France – Théâtres lyriques – Jeux de Debussy au Théâtre des Champs-Élysées*

Henry Lesbroussart, *Belgique – Debussy en Belgique*

Manuel de Falla, *Espagne – Claude Debussy et l'Espagne*

L. Dunton Green, *Grande Bretagne – La musique de Debussy et les anglais*

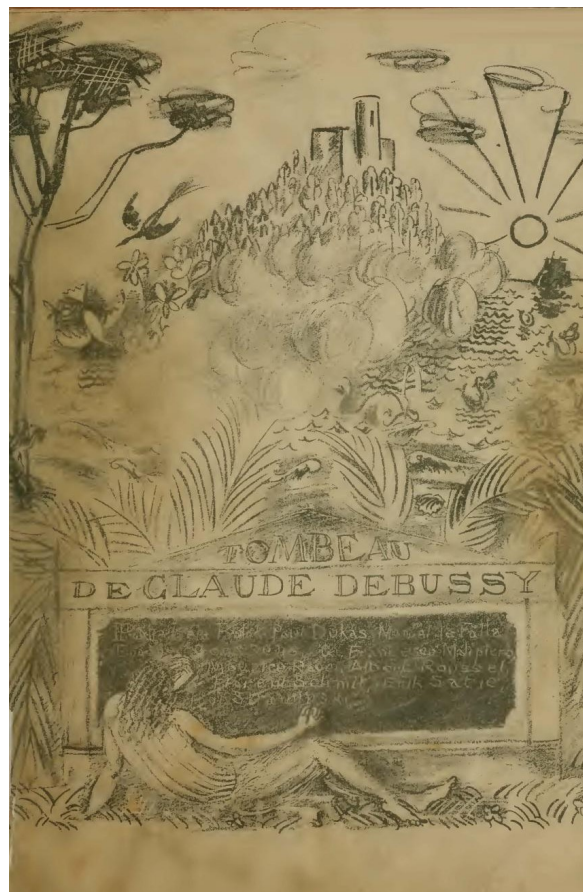
Alfredo Casella, *Italie – Debussy et la jeune école italienne*

Lazare Saminsky, *Russie – Debussy à Petrograd*

Musikbeilage

Tombeau de Claude Debussy

- I Paul Dukas – *La plainte, au loin, du faune*
- II Albert Roussel – *L'Accueil des Muses*
- III G. Francesco Malipiero – *Hommage*
- IV Eugène Goossens
- V Béla Bartok
- VI Florent Schmitt – *El Pan, au fond des blés lunaires, s'accouda*
- VII Igor Strawinsky – *Fragment des Symphonies pour instruments à vent à la mémoire de Claude Achille Debussy*
- VIII Maurice Ravel – *Duo pour Violon et Violoncelle*
- IX Manuel de Falla – *Homenaje* (pour guitare)
- X Erik Satie – *Que me font ses vallons...*, paroles de Lamartine
„En souvenir d'une admirative et douce amitié de trente ans“



Titelblatt der Musikbeilage *Tombeau de Claude Debussy*

Henri Prunières hatte nach dem Erscheinen dieser Sonderausgabe der *Revue Musicale* in seinem Brief vom 13. Dezember 1920 bei de Falla angefragt, ob er einen Gitarristen kenne, der in Paris lebe – sei es ein Berufsmusiker oder ein Amateur. De Falla muss wohl eine abschlägige Antwort gegeben haben, denn am 6. Januar 1921 schreibt Prunières erneut an de Falla, um ihm mitzuteilen, dass in Ermangelung eines Gitarristen die Uraufführung des Werkes¹² am 24. Januar 1921 durch die Harfenistin Marie Louise Casadesus (1892–1970) auf der sog. *Arpa-laúd* gespielt werde, da deren Klang dem der Gitarre ähnlich sei. De Falla schickte ihm daraufhin die Klavierfassung der *Homenaje*, die er bereits im August 1920 nach der Gitarrenfassung erstellt hatte.

An welchem Tag und in welcher Stadt die offizielle Gitarren-Uraufführung der *Homenaje* stattfand, ist heute nicht mehr eindeutig zu klären. J. B. Trend, der Musikkritiker der *Times* und enge Freund von de Falla, versicherte aber glaubhaft, dass die erste Aufführung der *Homenaje* im Herbst 1920 im Haus des Komponisten in Granada in privatem Rahmen stattgefunden habe. Es ist bislang nicht bekannt, welcher Gitarrist diese private Uraufführung gespielt hat, wir vermuten jedoch, dass es sich dabei um Ángel Barrios (1882–1964) handelte, einen Komponisten und Konzertgitarristen aus Granada. Auf Rat seines Freund Paul Dukas hatte Manuel de Falla ihn mehrfach um Hilfe gebeten, um die Gitarre und ihre Möglichkeiten genauer kennen zu lernen. Wir wissen auch, dass in den Unterlagen von Barrios nach dessen Tod eine korrigierte Kopie der *Homenaje* gefunden wurde.



Ángel Barrios¹³

Es war aber Miguel Llobet, der am 13. Februar 1921 im Teatro Principal von Burgos die offizielle Uraufführung spielte. Kurz zuvor hatte er de Falla in Granada besucht, um dessen Rat und Meinung hinsichtlich der Interpretation der *Homenaje* einzuholen.

¹² Das Konzert fand in der Salle des Agriculteurs in Paris statt anlässlich einer Veranstaltung der Société Musicale Indépendante. Auf dem Programm standen alle 10 Kompositionen der Musikbeilage dieser Sonderausgabe der *Revue Musicale*.

¹³ Porträt von Ángel Barrios mit seiner Gitarre im Innenhof seines Elternhauses in der Alhambra | Foto: Museo-legado Ángel Barrios



Miguel Llobet

Manuel de Falla war bekannt dafür, dass er größten Wert auf eine penibel genaue Umsetzung des Notentextes und seiner musikalischen Vortragsbezeichnungen bezüglich Tempo, Dynamik etc. legte. Und so arbeitete Manuel de Falla mit Miguel Llobet akribisch und äußerst genau das Stück Takt für Takt durch, um letztendlich die Interpretation zu erhalten, die ihm vorschwebte. In einem Interview mit dem Llobet-Schüler Rey de la Torre erfahren wir durch diesen mehr von jenem Treffen:

„Jedenfalls ist die chronologische Entstehung dieses Stücks in der Korrespondenz zwischen Llobet und Falla enthalten, die sich im Besitz von Fallas Schwester befindet. Als das Stück praktisch vollendet war, trafen sich beide zufällig in Granada im Haus der Familie Garcia Lorcas. (Das hörte ich vom Bruder Federicos, Francisco.) Es gab dort immer Treffen mit allen möglichen Künstlern, Schriftstellern usw. und Llobet und Falla waren dort und zogen sich in ein kleines Zimmer zurück und begannen zu arbeiten. Zu diesem Zeitpunkt war das Werk fast vollendet und die Arbeit drehte sich um die finalen Angaben zu Veränderungen der Dynamik.

Wie du weißt, war es Falla sehr um die Genauigkeit von Details zu tun. Ob bei einem Orchesterwerk oder einer Postkarte – er war immer präzise. Es entbehrte nicht einer gewissen Komik, wenn man Llobet und Falla von Anfang an bei der Arbeit in diesem Zimmer zuhörte, schrieb er doch für die fa, mi, fa, mi, fa (f – e – f – e – f) Noten *piano* vor. Doch der Akkord kann *forte* enden. Es war nicht so sehr das Volumen als vielmehr die Gewichtigkeit, die er darin suchte. Er duzte Llobet, nannte ihn beim Vornamen: „Nein Miguel, ich möchte mehr ... das ist nicht genug“ und Llobet folgte ihm. Sie verbrachten eine halbe Stunde bei diesem ersten Takt und fanden schließlich zusammen.“¹⁴

Nur wenige Tage später erlebte die *Homenaje* drei weitere Aufführung durch Miguel Llobet: am 18. Februar 1921 in Palencia, am 8. März 1921 im Comedia Theater von Madrid und am 10. April 1921 im Orfeo Graciens in Barcelona. Nachweislich bestritt Miguel Llobet im Mai 1921 in München die deutsche Erstaufführung.¹⁵ Eine weitere Aufführung der *Homenaje* durch Emilio Pujol fand am 2. Dezember 1922 im Saal des Pariser Konservatoriums statt.

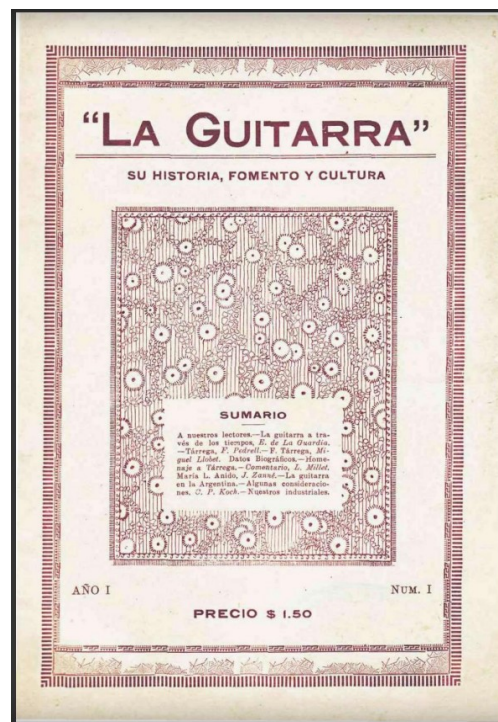
Der offensichtliche Erfolg der Komposition bewirkte 1923 eine Neuauflage in *La Revue Musicale*. Eine weitere Veröffentlichung der *Homenaje*¹⁶ erschien im Juli 1923 in der in Buenos Aires erscheinenden Zeitschrift *Revista*. Diese Ausgabe war ausschließlich der Gitarre gewidmet: *La Guitarra, su Historia, Formento y Cultura*, 1. Jahrgang, No. 1. Herausgeber war Juan Carlos Anido, der Vater von Maria Luisa

¹⁴ Siehe Rey de la Torre discusses Manuel de Falla's Homage to Debussy, A Master Lesson with Rey de la Torre, taped in the form of a conversation with Walter Spalding, September 1976, <https://www.guitarist.com/rey-de-la-torre-discusses-manuel-de/>.

¹⁵ Siehe Fritz Buek, „Epilog zu den Llobet-Konzerten“ in: *Der Gitarrenfreund*, München, Heft 6, Jahrgang 22, Juni 1921, S. 57–61.

¹⁶ Ebenfalls die Llobet-Fassung, aber mit zahlreichen Druckfehlern und Änderungen des Notentextes.

Anido (1907–1996), die bereits als Kind Schülerin von Miguel Llobet gewesen war und eine berühmte Gitarrensolistin wurde.



Eine weitere Ausgabe der *Homenaje* in der Llobet-Fassung erschien 1926 im Londoner Musikverlag J. & W. Chester, Ltd.

1939 instrumentiert Manuel de Falla das Stück für Orchester und verwendet es als 2. Satz *Elegia de la guitarra* „a Claude Debussy“ seiner Komposition *Homenajes*. Diese Orchesterfassung unterscheidet sich erheblich von der Originalkomposition für Gitarre wie auch von der eigenhändigen Transkription de Fallas für Klavier vom Sommer 1920. Auffallend ist der Wechsel vom 2/4-Takt hin zum 4/8-Takt. Während die Klavierfassung eine wortwörtliche Übertragung des Gitarrenoriginals ist und keinerlei Zusätze hinsichtlich einer speziellen Klavierfassung enthält, ist die äußerst differenzierte Orchesterfassung voller klanglicher Details und Feinheiten. Sie erinnert an die orchestrale Klangsprache Debussys – wie es scheint, wollte de Falla Debussy noch einmal seine Ehrerbietung erweisen.

Eine Neuauflage der Gitarrenfassung in der Llobet-Bearbeitung erschien 1984 im Londoner Musikverlag J. & W. Chester, Ltd., hrsg. von John W. Duarte. Eine weitere Ausgabe wurde im Verlag Chanterelle, Heidelberg 1989 – *Nueva Colección Llobet*, hrsg. von Ronald Purcell – im Rahmen einer Neuauflage der Erstausgaben von Kompositionen und Bearbeitungen Miguel Llobets vorgelegt. Einige Lizenz-Editionen u. a. bei Ricordi (1972) drucken alle mehr oder weniger die Llobet-Fassung nach, mit willkürlichen Änderungen des Notentextes und allen Druckfehlern und fragwürdigen Tondauerwerten.

* * *

Obwohl Manuel de Falla selbst nicht Gitarre spielte, ist seine Komposition *Homenaje a Debussy* vollkommen gitaristisch komponiert. Wir wissen, dass sich einige Ausgaben von Gitarrennoten und Gitarrenschulen in seinem Besitz befanden, was belegt, dass er sich intensiv mit der Gitarre und ihren

spieltechnischen Möglichkeiten auseinandergesetzt hat. Und natürlich waren ihm als Spanier die Gitarre und ihre Musik vertraut. Das belegen einige seiner bekanntesten Kompositionen wie z. B. *Farruca* aus dem *El sombrero de tres picos*, die im Grunde genommen für das Orchester bearbeitete Gitarrenstücke sind. So müssen wir davon ausgehen, dass sich de Falla für die Komposition der *Homenaje*, wie bereits erwähnt, Rat bei dem professionellen Gitarristen Ángel Barrios holte. Er wandte sich sehr wahrscheinlich an ihn, um die Gitarre und ihre Möglichkeiten genau kennen zu lernen. Das würde auch erklären, warum eine korrigierte Kopie der *Homenaje* in dessen Unterlagen gefunden wurde.

Manuel de Fallas *Homenaje a Debussy* – die erste Komposition nach seinem Umzug nach Granada und darüber hinaus die erste, die seine Entwicklung hin zu einem universellen Stil und die reife Phase in seinem kompositorischen Schaffen anzeigt – wird wie Debussys Komposition *La Soirée dans Grenade* ebenfalls vom Habanera-Rhythmus bestimmt. Im Verlauf des Stücks gibt es darüber hinaus weitere Anklänge an einige von Debussys Kompositionen, insbesondere *Ibéria*. Gegen Ende der *Homenaje* zitiert de Falla dann in den Takten 63–66 wörtlich aus Debussys *La Soirée dans Grenade*, einer Komposition, die ihn schon in Paris nachhaltig beeindruckt hatte.

Tempo giusto

Claude Debussy, *La Soirée dans Grenade* – Takte 17–20, 2. Satz aus: *Estampes pour le Piano*

Più calmo

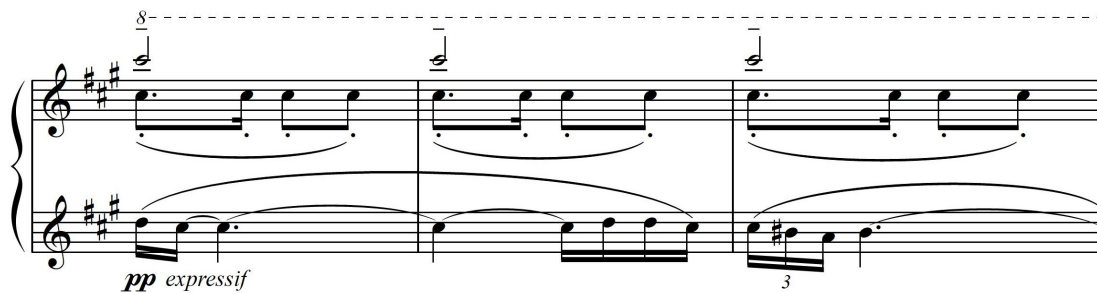
Manuel de Falla, *Homenaje a Debussy* – Takte 63–66

Um das Werk in seiner Gänze besser zu verstehen, ist es sinnvoll, es mit einigen Kompositionen Claude Debussys zu vergleichen, denn Manuel de Falla hat sich für seine *Homenaje a Debussy* zweifellos von weiteren Werken des von ihm bewunderten französischen Komponisten inspirieren lassen.

Modérément animé

Claude Debussy, *La sérénade interrompue* – Takt 1–2, Nr. IX aus: *Préludes pour Piano - 1^{er} livre*

Auch verwendet Debussy in seinen Préludes *La Soirée dans Grenade*, *Les parfumes de la nuit* und *La puerta del Vino* ebenfalls den Habanera-Rhythmus, der auch, wie wir gesehen haben, in der *Homenaje* bestimmend ist.



Claude Debussy, *La Soirée dans Grenade* – Takte 7–9, 2. Satz aus: *Estampes pour le Piano*

In seinem Essay *Claude Debussy und Spanien*¹⁷ schreibt de Falla:

«Esta misma cualidad de evocación se nos ofrece en *Les parfums de la nuit* y en *La puerta del vino*, estrechamente ligado a la *Soirée dans Grenade* por un común elemento rítmico, el de la habanera (que hasta cierto punto no es otra cosa sino el tango andaluz), de la que Debussy quería servir para extresar el canto nostálgico de las tardes y de las noches andaluzas. Digo de las tardes, porque la que el músico ha querido evocar en *La puerta del vino* es la hora calma y luminosa de la siesta en Granada.»

„Dieselbe zauberhafte Stimmung spricht aus *Les parfums de la nuit* und *La puerta del vino*, die der *Soirée dans Grenade* in rhythmischer Hinsicht eng verwandt sind. Hier wie dort bediente sich Debussy der Habanera (die bis zu einem gewissen Grad nichts anderes ist als ein andalusischer Tango), um das sehnsüchtige Lied der andalusischen Nachmittage und Nächte heraufzubeschwören. Ich sage Nachmittage, weil es die stille schimmernde Stunde der Siesta in Granada ist, die der Komponist in *La puerta del vino* schildert.“

Der Geist des französischen Impressionismus ist in der *Homenaje* deutlich spürbar. Die Zitate aus Debussys 1903 entstandener Komposition *La Soirée dans Grenade*, dem zweiten Stück der *Estampes* für Klavier, sind zweifellos eine Hommage an den bewunderten Freund.¹⁸ Wie wir wissen, hat de Falla das Stück besonders hoch geschätzt, wie eine Bemerkung in seinem Essay *Claude Debussy und Spanien* belegt:

«La fuerza de evocación condensada en la *La Soirée dans Grenade* tiene algo de milagro cuando se piensa que esta música fue escrita por un extranjero guiado por la sola intuición de su genio»

„Die beschwörende Kraft, die sich in der *La Soirée de Grenade* verdichtet, grenzt fast an ein Wunder, wenn man bedenkt, dass diese Musik ein Ausländer geschrieben hat, der allein von seiner genialen Intuition geleitet wurde.“

Für de Falla hatte die Musik Debussys eine ganz eigene, persönliche Qualität, auch wenn sie sich gewisser Eigenheiten spanischer Volksmusik bedient. De Falla wiederum versuchte in seiner *Homenaje a Debussy* die spezielle Atmosphäre von *La Soirée dans Grenade* einzufangen und sie auf ihren Ursprung zurückzuführen. Auch er bedient sich des Habanera-Motivs, das wesensbestimmend in *La*

¹⁷ Siehe die Übersetzung des Artikels „Claude Debussy et l’Espagne“ ins Deutsche auf Seite 23 dieses Essays.

¹⁸ Erwähnenswert ist in diesem Zusammenhang, dass sich Debussy seinerseits von einer Komposition Maurice Ravels hat anregen lassen. Ravel hatte bereits 1895 in seiner Komposition *Vocalise-Étude – En Forme de Habanera* diesen Rhythmus verwendet – auch scheint der harmonische Hauptgedanke dieser Komposition Debussy nachhaltig beeindruckt haben.

Soirée dans Grenade ist. Es wird nun zur „prägenden rhythmischen Konstante. Die engste Beziehung zu dem Stück Debussys knüpft de Falla kurz vor dem Ende des Stücks. Er zitiert wörtlich aus *Soirée dans Grenade* (Takt 63–66).“¹⁹

Die harmonische Analyse dieser Komposition hat in den vergangenen Jahrzehnten zahlreiche unterschiedliche Meinungen und Ergebnisse erbracht, die jedoch meist nicht wirklich überzeugen. Um Manuel de Fallas Kompositionen besser verstehen und einordnen zu können, muss man bedenken, dass sich seine Kompositionstechnik grundlegend verändert hatte, nachdem er Louis Lucas' *L'Acoustic Naturelle* kennen gelernt hatte. Dieses Werk hat „seine Auffassung von Harmonie vollständig revolutioniert.“²⁰ Im wesentlichen basiert diese Technik der sogenannten *natürlichen Resonanz* darauf, dass die Obertöne des Grundtons als Bestandteile der Harmonie angesehen werden.

Bei zahlreichen Versuchen, de Fallas Schreibweise zu analysieren, haben mehrere Autoren sie immer wieder als bi- oder polytonal bezeichnet, eine Einschätzung, der de Falla selbst vehement widersprach²¹. Richard d' A. Jensen nähert sich in seinem Essay diesem Thema mit Vorsicht²² und vermutet, dass die *Homenaje a Debussy* harmonisch zwischen dem phrygischen Modus auf A und der A-Dur Tonleiter anzusiedeln ist – eine Einschätzung, die letztendlich überzeugend erscheint, denn tatsächlich ist eine Verbindung des phrygischen Modus auf A mit der A-Dur Tonleiter plausibel:

A-phrygisch:	a b c d e f g a
A-Dur:	a h cis d e fis gis a

Hans Gerd Brill²³ weist in diesem Zusammenhang zurecht auf die Verwandtschaft zwischen der phrygischen Skala mit der Tonart des *cante flamenco* (e-f-g-a-h-c-d-e) hin:

Deren Eigenheit ist es, die Töne f, g, d, eventuell auch c, als Wechseltöne nach fis, gis, (cis) und dis abzuwandeln. Dabei schwankt ihre tonale Struktur, obwohl sie im E-Modus zu wurzeln scheint, zwischen A; D; oder C-Modus.²⁴ Unter Einbeziehung der Wechseltöne ergibt sich für den *cante flamenco* folgender Modus:

e-f (fis)-g (gis)-a-h-c (cis)-d (dis)

Nach A transponiert, erhält man genau die elf Töne, die die *Homenaje* konstituieren:

a-b (h)-c (cis)-d-e-f (fis)-g (gis)

Der Takt 35 enthält dann, als Mittelpunkt des Stücks – die gesamte Komposition *Homenaje a Debussy* besteht aus 70 Takten –, die vollständige phrygische Tonleiter auf E.²⁵ Gleichzeitig bringt dieser Takt auch die schnellste Bewegung überhaupt, was für das ausgeprägte Bewusstsein des Komponisten für Proportionen spricht²⁶.

¹⁹ Vgl. Brill, S. 11.

²⁰ Burnett, James, D.: Manuel de Falla, London 1979, S. 76: „Falla said that this discovery revolutionized his entire conception of harmony.“

²¹ *ibid.*, S. 77

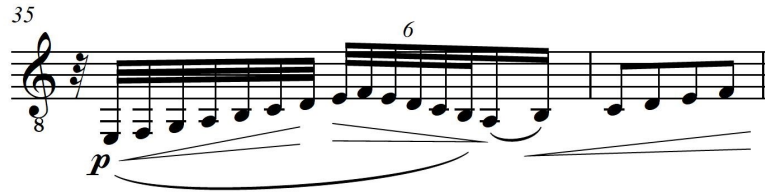
²² Jensen, Richard d'A.: „A closer look at Falla's 'Homenaje'“, in: *Soundboard* Vol. V, No. 4, 1978, S. 101.

²³ Brill, S. 12 ff.

²⁴ Schneider, Marius: *Flamenco*, in: MGG Bd.4, Kassel/Basel 1949, Sp. 283 ff.

²⁵ Berger, Harald, *Die Harmonik in den Werken für Sologitarre von Heitor Villa-Lobos – Analyse und Vergleich mit Gitarrenwerken seiner Zeitgenossen*, unveröffentlichte schriftliche Hausarbeit im Rahmen der Staatlichen Prüfung für Musikschullehrer und selbständige Musiker, Staatliche Hochschule für Musik Westfalen-Lippe, Institut Münster, 1986, S. 52.

²⁶ Brill, *ibid.*, S. 13.



Manuel de Falla, *Homenaje a Debussy* – Takte 35–36

Hans Gerd Brill fasst treffend zusammen: „Bei der harmonischen Struktur der *Homenaje a Debussy* lässt sich von einer tonalen Basis A sprechen, um die gependelt wird. Die Amplitude dieser Pendelbewegung wird augenscheinlich bestimmt durch eine Synthese aus den Möglichkeiten des *cante flamenco* und der *cadence harmonies*. Dass es de Falla zusätzlich gelungen ist, diese ebenso in der folkloristischen wie in der klassischen Musiktradition Spaniens wurzelnden modalen Strukturen mit den zeitgenössischen Einflüssen des Impressionismus zu verbinden, dafür steht die *Homenaje* als beeindruckendes Beispiel.“²⁷

* * *

Nachdem Manuel de Falla seine *Homenaje a Debussy* vollendet und sich aus diesem Grunde intensiv mit dem Instrument Gitarre befasst hatte, war er von der Gitarre und ihren Möglichkeiten fasziniert. In seinem Brief an Miguel Llobet vom 24. August 1920 schreibt er, dass er plane, zwei weitere Werke für Gitarre zu komponieren²⁸:

Dirección: Sr. Don Miguel Llobet, Regamir, 4 bis, Barcelona
Madrid 24. August (1) 920

Muy querido amigo:

agradecidísimo á su muy grata, al envío de la pieza y a las preciosas indicaciones que sobre ella me honra y que utilizo por supuesto en la copia que envío a París, me apresuro á decirle que ha resuelto Vd. excelentemente las dudas que tenía:

(fragmento no. 1) del compás 22 como en la interpretación de los (armónico – fragmento no. 2) de los compases de la Soirée.

Respecto al compás 61 (fragmento no. 3) debe de ser sol. lo mismo esta vez que la primera.

Mil y mil gracias también por lo que me dice p^a. cuando se publique la pieza separada y con todos las de la ley. Soy yo quien le considera humanísimo, pues le consta la alta admiración que siento por su arte de Vd.

Tanta alegría me produjo su carta anterior y tanto me animó á seguir escribiendo p^a. guitarra que no es una sino dos las piezas que le estoy ya haciendo. Tengo desde luego muy en cuenta todo cuanto me ha dicho y pronto le daré mas detalles sobre dichas piezas que escribo con verdadera ilusión, la misma que ya tengo por oírle el Homenaje.

²⁷ *ibid.*, S. 14.

²⁸ Vgl. Santiago Míguez de la Rosa, *UNPUBLISHED CORRESPONDENCE FROM MANUEL DE FALLA TO MIGUEL LLOBET*, in: <https://www.flamencoguitarsforsale.net/en/unpublished-correspondence-from-manuel-de-falla-to-miguel-llobet/>, Vacarisses, 29.08.2020.

La colección completa de Tombeau se publicará dentro de unos dos meses en el 1.er número de la Revue Musicale que va a publicar Henry Prunières. Claro está que ya se la enviaré.

Mi mejor saludo á su señora y p^a. Vd. un fuerte abrazo con toda mi amistad y admiración.

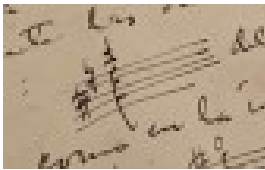
Manuel de Falla

gracias anticipadas por la dirección de Lambert.

Mandaré a Vd. mi copia de Homenaje.

Remite: Falla. Lagasco 119, Madrid

Fragmento no. 1 : b. 22



Fragmento no. 2 : bb 64 – 66



Fragmento no. 3 : b. 61 und b. 14



* * *

Dirección: Sr. Don Miguel Llobet, Regamir, 4 bis, Barcelona
Madrid 24. August (1) 920

Mein lieber Freund,

ganz herzlichem Dank für Ihren liebenswürdigen Brief, die Übersendung des Stücks und die wertvollen Hinweise, die Sie mir diesbezüglich gewähren und die ich natürlich in die Kopie einschließe, die ich nach Paris schicke. Ich beeile mich, Ihnen mitzuteilen, dass Sie alle Zweifel, die ich hatte, glänzend gelöst haben:

(Notenbeispiel 1) von Takt 22 sowie auch die Interpretationen (Notenbeispiel 2) der Soirée-Zitate.

Was Takt 61 (Notenbeispiel 3) betrifft, sollte es ein G sein.

Dasselbe wie beim ersten Mal. Tausend Dank für Ihre Worte über das Notenbeispiel, wenn es erst in der separaten und endgültigen Fassung veröffentlicht sein wird. Ich bin es, der Sie als menschlich hochstehende Persönlichkeit verehrt und Ihnen und Ihrer Kunst große Bewunderung entgegenbringt.

Ihr letzter Brief hat mir soviel Freude bereitet und hat mich so sehr inspiriert, weiter für die Gitarre zu schreiben, dass ich nicht nur eines, sondern zwei Stücke für Sie in Angriff genommen habe. Natürlich richte ich mich stark nach allem, was Sie mir gesagt haben und bald werde ich Ihnen mehr Einzelheiten über die besagten Stücke berichten, die ich mit wahrer Lust schreibe, derselben, mit der ich mich schon jetzt freue, die Homenaje von Ihnen zu hören.

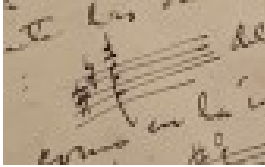
Die vollständige Sammlung der Tombeaux wird innerhalb der nächsten zwei Monate in der ersten von Henry Prunières herausgegebenen Nummer der Revue Musicale erscheinen. Selbstverständlich werde ich sie Ihnen schicken.

Meine besten Grüße an Ihre Gattin und eine herzliche Umarmung in Freundschaft und Bewunderung

Manuel de Falla

Im Voraus vielen Dank für Lamberts Adresse. Ich werde Ihnen meine Kopie der Homenaje senden.

Notenbeispiel 1



Notenbeispiel 2



Notenbeispiel 3



Miguel Llobet antwortete am 27. August 1920 begeistert:

*Querido Falla, loco de contento al saber que está V. componiendo dos obras más para la guitarra !!–
Escribame si alguna duda tiene–,*

*Lieber Falla, verrückt vor Freude lese ich, dass Du noch zwei Stücke für Gitarre
komponieren willst !! – Schreibe mit, wenn Du irgendwelche Fragen hast–*

Leider blieb diese Postkarte Miguel Llobets vom 27. August 1920 ohne direkte Antwort von Manuel de Falla. Llobet muss aber Monate später bei de Falla wegen der beiden, von de Falla angekündigten Gitarrenkompositionen, nachgefragt haben, denn Manuel de Falla schrieb am 21. Dezember 1920 einen Brief an Miguel Llobet, in dem er von erheblichen gesundheitlichen Probleme berichtet:

Dirección: Don Miguel Llobet, Regomir, 4bis, Barcelona
Granada 21–XII–20

*Muy estimada amigo Llobet: es verdad que hace un siglo que no le doy fe de vida: pero – curiosa
coincidencia ! – iba a escribirle a Vd. cuando recibí su muy grata carda. Si no lo he hecho antes y si no he
terminado aún sus dos piezas ha sido porque he estado enfermo desde poco antes de venirme a Granada.
Ya voy mejorando de salud, gracias a Dios, pero tendrán que hacerme una operación en la boca y en la
nariz tan pronto como termine El Retablo de Maese Pedro, que tengo compromiso de entregar al editor
dentro del mes que viene.*

*Este mismo trabajo lo realizo con mis precauciones por tener que evitar toda fatiga hasta que me operen.
Después, pasada la convalecencia, podré seguir mi plan normal de trabajo y entouces terminaré, Dios
mediante, las dos nuevas piezas p^a. guitarra, que ya van bastante adelantadas ...*

*Adjunto le envío nuevamente el manuscrito de Homenaje para que me haga Vd. el favor de completar las
indicaciones y doigtés, pues la Casa Chester de Londres, va a hacer la edición al mismo tiempo que la del
arreglo p^a. piano, que en nada modifica la música del original.*

*Si a Vd. le parece bien ofreceré a esta casa – que es también la editora del Amor brujo – sus dos arreglos de
Vd., que estoy deseando oírle y que tanto le agradezco incluya en sus programas.*

*Ruego a Vd. me diga sus condiciones para que yo las transmita a Chester, a no ser que Vd. prefiera que la
misma casa se dirija a Vd. directamente para tratar sobre ello.*

Volviendo al Homenaje he de prevenir a Vd. que he escrito con tinta roja las nuevas indicaciones y pequeñas modificaciones que he hecho en la pieza, la mayor parte de las cuales son las indicadas por Vd.

El nº de la Revue Musicale en que se publica acaba de salir, p^a. como no me han mandado más que un ejemplar voy a pedir otro p^a. tener el gusto de enviárselo a Vd.

¿Podría Vd. indicarme la fecha del nº de Le Temps en que habla de esto?
Se lo agradecería mucho.

Remite: M. de Falla. Antequeruela Alta Granada

* * *

Sehr geehrter Freund Llobet, es stimmt, dass ich mich seit einem Jahrhundert nicht mehr bei Ihnen gemeldet habe, aber – was für ein seltsamer Zufall ! – ich wollte Ihnen gerade schreiben, als ich Ihren sehr erfreulichen Brief erhielt. Dass ich dies nicht früher getan habe und Ihre beiden Stücke noch nicht fertiggestellt habe, liegt daran, dass ich kurz vor meiner Abreise nach Granada erkrankt bin. Gott sei Dank geht es mir schon besser, aber ich muss mich einer Operation an Mund und Nase unterziehen, sobald ich El Retablo de Maese Pedro fertiggestellt habe, das ich dem Verleger innerhalb des nächsten Monats liefern muss.

Diese Arbeit führe ich mit Vorsicht aus, da ich bis zu meiner Operation jegliche Anstrengung vermeiden muss. Nach meiner Genesung kann ich dann meinen normalen Arbeitsplan fortsetzen und werde, so Gott will, die beiden neuen Stücke für Gitarre fertigstellen, die bereits weit fortgeschritten sind ...

Ich sende Ihnen erneut das Manuskript von Homenaje, damit Sie bitte die Angaben und die Fingersätze vervollständigen, da der Chester-Verlag in London die Ausgabe gleichzeitig mit der Bearbeitung für Klavier herausbringen wird, die die Musik des Originals in keiner Weise verändert.

Wenn Sie einverstanden sind, werde ich diesem Verlag – der auch „Amor brujo“ herausgibt – Ihre beiden Arrangements anbieten, die ich gerne hören möchte und für deren Aufnahme in Ihr Programm ich Ihnen sehr dankbar bin.

Bitte teilen Sie mir Ihre Konditionen mit, damit ich diese an Chester weiterleiten kann, es sei denn, Sie möchten lieber, dass das Verlagshaus sich direkt mit Ihnen in Verbindung setzt, um dies zu besprechen.

Um auf die Hommage zurückzukommen, muss ich Sie darauf hinweisen, dass ich die neuen Anweisungen und kleinen Änderungen, die ich an dem Stück vorgenommen habe, mit roter Tinte geschrieben habe, wobei es sich größtenteils um die von Ihnen angegebenen handelt.

Die Ausgabe der Revue Musicale, in der es veröffentlicht wird, ist gerade erschienen, aber da mir nur ein Exemplar zugeschickt wurde, werde ich ein weiteres anfordern, um es Ihnen gerne zusenden zu können.

Könnten Sie mir bitte das Datum der Ausgabe von Le Temps nennen, in der darüber berichtet wird? Ich wäre Ihnen sehr dankbar.

Leider hat Manuel de Falla diese beiden Kompositionen für Gitarre nie vollendet – obwohl er in seinem Brief vom 21. Dezember 1920 schreibt:

Este mismo trabajo lo realizo con mis precauciones por tener que evitar toda fatiga hasta que me operen. Después, pasada la convalecencia, podré seguir mi plan normal de trabajo y entouces terminaré, Dios mediante, las dos nuevas piezas p^a. guitarra, que ya van bastante adelantadas ...

Diese Arbeit führe ich mit Vorsicht aus, da ich bis zu meiner Operation jegliche Anstrengung vermeiden muss. Nach meiner Genesung kann ich dann meinen normalen Arbeitsplan fortsetzen und werde, so Gott will, die beiden neuen Stücke für Gitarre fertigstellen, die bereits weit fortgeschritten sind ...

Wir wissen nicht, warum Manuel de Falla „die beiden neuen Stücke für Gitarre“ – *entouces terminaré, Dios mediante, las dos nuevas piezas p^a. guitarra* – nie vollendet hat. In seinem Brief vom 6. Oktober 1922 an Miguel Llobet erwähnt er noch im Postskriptum diese beiden geplanten und versprochenen Kompositionen für Gitarre:

«Tan pronto como haya terminado la reducción para piano de El Retablo, me pondré con sus dos piezas para guitarra».

„Sobald ich die Klavierbearbeitung von El Retablo fertiggestellt habe, werde ich mich an Ihre beiden Stücke für Gitarre machen“.

De Falla streicht in seinem Brief die erste Formulierung – *terminaré = ich werde fertigstellen* – und ersetzte sie durch – *me ocuparé de (las piezas) = ich werde mich darum kümmern*. Tatsächlich sind einige Skizzen zu diesen geplanten Gitarrenkompositionen auf uns gekommen, aber die Pläne wurden leider nie verwirklicht.

Manuel de Falla

CLAUDE DEBUSSY UND SPANIEN

Claude Debussy hat spanische Musik komponiert, ohne mit dem Land selbst vertraut zu sein. Das macht einen großen Unterschied, kannte er doch Spanien nur aus Büchern, Bildern, Liedern und Tänzen, die ihm echte Spanier vorführten.

Bei der letzten Weltausstellung auf dem Champs de Mars konnte man zwei junge Musiker beobachten, die gemeinsam den für die neugierigen Pariser gespielten exotischen Musikstücken aus mehr oder weniger fernen Ländern lauschten. Die beiden Franzosen, die sich so bescheiden unter die Menge mischten, nahmen begierig den ganzen Zauber an Tönen und Rhythmen in sich auf, den diese fremdartigen Musikstücke ausstrahlten und die ihnen ein neues und bislang nicht gekanntes Empfinden und Erleben nahe brachten. Die Namen dieser Musiker, die später zu den berühmtesten der zeitgenössischen Musik zählen sollten, waren Paul Dukas und Claude Debussy.

Die kleine Anekdote markiert die Quelle vieler facettenreicher Aspekte in Debussys Musik. Angesichts der unglaublich weiten klanglichen Horizonte, die sich hier vor ihm öffneten und die von der chinesischen Musik bis zu den Klängen Spaniens reichten, sah er Möglichkeiten voraus, die sich sehr bald auf wunderbare Weise erfüllen sollten. So sagte er: »Ich habe immer alles um mich herum beobachtet und versucht, aus diesen Beobachtungen Nutzen für meine Arbeit zu ziehen.« Wie gut ihm das gelungen ist, beweist die Art und Weise, in der er das Wesen der spanischen Musik erfasst und ausgedrückt hat.

Dabei kamen ihm einige Faktoren zur Hilfe. Wir wissen um seine Vorliebe für liturgische Musik. Und da die spanische Volksmusik zu einem großen Teil auf der liturgischen Musik beruht, ist es wenig verwunderlich, wenn wir des öfteren in Werken, die gar nicht spanisch sein wollen, Tonarten, Kadenzen, Verbindungen von Akkorden, Rhythmen und sogar Formen begegnen, die eine ausgesprochene Ähnlichkeit mit unserer spanischen Volksmusik aufweisen.

Als Beispiele möchte ich *Fantoches*²⁹, *Mandolines*³⁰, *Danse Profane*³¹ und den zweiten Satz des *Streichquartetts*³² anführen, der in seiner Klangfülle absolut als einer der schönsten andalusischen Tänze gelten könnte, der je geschrieben wurde. Doch als ich den Maestro darüber befragte, erklärte er mir, er habe nicht die geringste Absicht gehabt, diesem Scherzo einen spanischen Charakter zu verleihen. Debussy, der Spanien nicht wirklich kannte, schuf spontan – fast möchte ich sagen: unbewusst – spanische Musik, um die ihn manch andere allzu versierte Kenner Spaniens beneiden dürften.

Debussy hatte die spanische Grenze nur ein einziges Mal für einige Stunden überschritten, um in San Sebastian einen Stierkampf zu erleben: eigentlich keine große Sache. Doch das einzigartige Spiel von Licht und Schatten auf der Plaza de Toros – der Gegensatz zwischen der in grelles Sonnenlicht getauchten Arena und den im Schatten liegenden Partien – prägte sich tief in sein Gedächtnis ein. In

²⁹ Manuel de Falla bezieht sich hier auf den 2. Satz (»Fantoches«) der *Fêtes galantes* (1891–1892, 1904) für Gesang und Klavier von Claude Debussy, Librettist: Paul Verlaine (1892).

³⁰ *Mandoline* für Gesang und Klavier (1882), Librettist: Paul Verlaine (1890).

³¹ 2. Satz »Danse profane« aus *Danses* für Harfe und Streichorchester (1904) von Claude Debussy.

³² *Streichquartett in g-moll* (1893), 2. Satz »Assez vif et bien rythmé«.

der Komposition *Matin d'un jour de Fête*³³ finden wir vielleicht ein Echo dieses an der Schwelle Spaniens verbrachten Abends.

Es muss allerdings gesagt werden, dass dieses Spanien nicht das seine war. Seine Träume führten ihn weiter, da er vor allem den Zauber Andalusiens zu beschwören suchte. Davon zeugen *Par les rues et les chemins*³⁴, *Les parfums de la nuit*³⁵ aus *Iberia*³⁶ sowie *La puerta del vino*³⁷, *Sérénade interrompue*³⁸ und *La Soirée dans Grenade*³⁹.

Das letztgenannte Stück steht am Anfang der Werkfolge, zu der ihn Spanien weiterhin inspirieren sollte. Und es war auch ein Spanier, Ricardo Viñes, der dieses Stück 1903 in der Société Nationale de la Musique zum ersten Mal spielte, so wie er später fast alle Werke des Meisters zu Gehör brachte.

Die beschwörende Kraft, die sich in der *La Soirée de Grenade* verdichtet, grenzt fast an ein Wunder, wenn man bedenkt, dass diese Musik ein Ausländer geschrieben hat, der allein von seiner genialen Intuition geleitet wurde. Hier sind wir weit entfernt von jenen Sérénades, Madrileños und Boleros, die uns die Fabrikanten spanischer Musik bis jetzt präsentiert haben. Denn was uns hier dargeboten wird, das ist Andalusien pur – die Wahrheit ohne Authentizität, möchte man sagen, weil kein einziger Takt der spanischen Folklore entnommen wurde; dennoch atmet das ganze Stück bis in die kleinsten Einzelheiten den Geist Spaniens. Von dieser Tatsache, die ich für außerordentlich wichtig halte, wird in Kürze die Rede sein.

In *La Soirée dans Grenade* verbinden sich alle musikalischen Elemente zu einem einzigen Ziel: der Beschwörung. Diese Musik lässt im Geist des Hörers das silberne Licht des Mondes aufleben, das sich in den stillen Teichen der Alhambra spiegelt.

Dieselbe zauberhafte Stimmung spricht aus *Les parfums de la nuit* und *La puerta del vino*, die der *Soirée dans Grenade* in rhythmischer Hinsicht eng verwandt sind. Hier wie dort bediente sich Debussy der Habanera (die bis zu einem gewissen Grad nichts anderes ist als ein andalusischer Tango), um das sehnsüchtige Lied der andalusischen Nachmittage und Nächte heraufzubeschwören. Ich sage Nachmittage, weil es die stille schimmernde Stunde der Siesta in Granada ist, die der Komponist in *La puerta del vino* schildert.

Die Anregung zu diesem Prélude erhielt er bei der Betrachtung einer einfachen Farbfotografie der berühmten Alhambra.

Der mit farbigen Reliefs verzierte und von großen Bäumen beschattete Torbogen steht im Gegensatz zu einem in Sonnenlicht getauchten Pfad, der durch den Bogen in die Tiefe des Bildes führt. Das Bild berührte Debussy so stark, dass er beschloss, diesen Eindruck in Musik umzusetzen. Tatsächlich komponierte er *La puerta del vino* innerhalb einiger weniger Tage.

Das Werk ähnelt in Rhythmus und Charakter der *Soirée dans Grenade*, unterscheidet sich jedoch in der Melodieführung. Der Gesang, den wir in *La Soirée dans Grenade* als syllabisch bezeichnen können, erscheint in *La Puerta del Vino* häufig mit der typischen Ornamentierung jener andalusischen coplas (Strophen), die wir Cante Jondo nennen. Dass sich Debussy ihrer bediente – ganz betont in der

³³ 3. Satz »Le matin d'un jour de Fête« aus *Iberia* – Nr. 2 der »Images pour orchestre« (1905–1912).

³⁴ 1. Satz »Par les rues et les chemins« aus *Iberia* – Nr. 2 der »Images pour orchestre« (1905–1912).

³⁵ 2. Satz »Les parfums de la nuit« aus *Iberia* – Nr. 2 der »Images pour orchestre« (1905–1912).

³⁶ *Iberia* – Nr. 2 der »Images pour orchestre« (1905–12) – I *Gigues* – II *Iberia* – III *Rondes de printemps*.

³⁷ »La Puerta del Vino« – Mouvement de Habanera, 3. Satz der *Préludes 2^e livre* (1910–1912) für Klavier.

³⁸ »La sérénade interrompue« – Modérément animé, 9. Satz der *Préludes 1^{er} livre* (1909–1910) für Klavier.

³⁹ »La Soirée dans Grenade« – Mouvement de Habanera, 2. Satz der *Estampes* (1903) für Klavier.

Sérénade interrompue und andeutungsweise im zweiten Thema der *Danse profane* – ist ein Beleg dafür, in welchem Ausmaß er mit den subtilsten Varianten unserer Volksmusik vertraut war.

Diese von mir soeben zitierte *Sérénade interrompue* – und ich zögere nicht, dieses Stück zu den von Spanien inspirierten Werken des Meisters zu zählen –, unterscheidet sich durch ihren 3/8-Takt von der Gruppe der zuvor erwähnten drei Kompositionen, die ausschließlich im 2/4-Takt gehalten sind.

Was den spanischen Charakter dieses Préludes betrifft, muss ich auf den gelungenen Einsatz der für Andalusien so charakteristischen Gitarrenklänge verweisen, die jeweils die Strophen einleiten oder begleiten, auf ihre andalusische Grazie und die schroffe Härte der Töne, mit denen auf jede Unterbrechung reagiert wird.

Diese Musik scheint von einer jener Szenen inspiriert zu sein, die uns die romantischen Dichter zu unserer Unterhaltung so lebhaft ausmalten. Zwei Kavaliere, die sich um die Gunst einer Dame bewerben, bringen ihr eine Serenade dar, während sie, hinter ihrem blumengeschmückten Fenstergitter versteckt, den galanten Wettkampf aufmerksam verfolgt.

Wir wenden uns nun *Iberia* zu, dem wichtigsten Werk dieser Gruppe, das aber in gewisser Hinsicht eine Ausnahme bildet. Diese Ausnahme ist auf die thematische Anlage der Komposition durch den Musiker zurückzuführen: das Anfangsthema lässt Raum für subtile Transformationen, die sich manchmal von dem echten spanischen Geist entfernen, den die vorherigen Werke enthalten. Das dürfen wir zwar nicht übersehen, doch ist dies keineswegs als Kritik aufzufassen. Ganz im Gegenteil bin ich der Ansicht, dass wir uns zu dieser neuen Facette beglückwünschen sollten, die uns *Iberia* darbietet. Bekanntlich hat Debussy stets vermieden, sich zu wiederholen.

Er pflegte zu sagen: »Man muss das ganze Metier je nach dem Charakter, den man einem Werk geben will, neu erlernen...« Wie recht er doch hatte!

Anlässlich der Uraufführung von *Iberia* wies Claude Debussy ausdrücklich darauf hin, er habe nicht die Absicht gehabt, spanische Musik zu komponieren, sondern vielmehr die Eindrücke, die Spanien in ihm wachgerufen hatte, in Musik umzusetzen ...

Hier sei betont, dass ihm das auf glänzende Weise gelungen ist. In einer Art Sevillanas – Träger und Impulsgeber des Werkes – erklingt schwebend, in einer hellen, lichterfunkelnden Atmosphäre, das Echo des musikalischen Erbes unseres Volkes. Die berauschte Magie der andalusischen Nächte, die Freude der zum Klang von Gitarren und Mandolinen tanzenden Menge ... all das bringt die Luft zum Vibrieren, kommt näher, weicht zurück, und unsere erregte Phantasie wird von der Wirkkraft einer intensiv ausdrucksvollen und farbenreichen Musik überwältigt.

Ich habe bisher nicht erwähnt, was uns die harmonische Schreibweise dieser verschiedenen Werke lehrt; mein Schweigen geschah mit Absicht, denn dieser Aspekt lässt sich nur in Bezug auf die ganze Gruppe behandeln. Wir alle wissen, was die heutige Musik Debussy in dieser und manch anderer Hinsicht zu verdanken hat. Damit wir uns richtig verstehen: nicht von den sklavischen Nachahmern des großen Musikers will ich sprechen, sondern von den direkten und indirekten Konsequenzen, die in seinem Werk ihren Ursprung und Ausgangspunkt haben, von den Musikern, die sich ihn zum Vorbild nahmen, um ihm nachzueifern, von den starren Vorurteilen, die er für immer zerstörte.

Aus allen diesen Fakten hat Spanien großen Gewinn gezogen. Debussy hat sozusagen vollendet, was Maestro Felipe Pedrell uns von den tonalen Reichtümern in unserer Musik und den sich daraus ergebenden Möglichkeiten offenbart hat. Doch während der spanische Komponist einem großen Teil seiner Musik die authentischen volkstümlichen Vorlagen zugrundelegte, könnte man meinen, der französische Meister sei von diesen abgerückt, um eine eigene Musik zu schaffen, ohne der Folklore

mehr zu entnehmen als ihre wesentlichen Grundelemente. Diese Arbeitsweise ist schon bei einheimischen Komponisten lobenswert; sie erlaubt nur dann eine Ausnahme, wenn die unveränderte originale Vorlage zu Recht besteht. Doch gewinnt sie noch an Wert, wenn sie von denjenigen angewendet wird, die eine Musik komponieren, die nicht »die ihre« ist.

Aber es gibt noch eine weitere interessante Tatsache, die sich auf bestimmte harmonische Phänomene in der eigentümlichen Klangstruktur des französischen Meisters bezieht. Die Quelle dieser Klangphänomene ist in Andalusien zu finden, wo sie mit der größtmöglichen Spontaneität auf der Gitarre erzeugt werden. Seltsamerweise haben die spanischen Musiker diese Effekte vernachlässigt, sogar als barbarisch und veraltet abgelehnt. Doch Claude Debussy hat ihnen gezeigt, auf welche Weise sie ihre Musik gebrauchen sollten.

Die Ergebnisse zeigten sofortige Wirkung: Das beweisen die zwölf prachtvollen Edelsteine, die uns Isaác Albéniz unter dem Titel *Iberia* hinterlassen hat.

Ich hätte noch vieles über Claude Debussy und Spanien zu sagen, doch ist dieser bescheidene Essay nur eine Skizze zu einem vollständigeren Werk. In diesem möchte ich all das zusammentragen, wozu unser Land und unsere Musik ausländische Komponisten zu inspirieren wussten, von Domenico Scarlatti, den uns Joaquín Nin wiedergeschenkt hat, bis zu Maurice Ravel.

Abschließend ist festzuhalten, dass Claude Debussy sich von Spanien zu einigen der schönsten Facetten seiner Kunst anregen ließ und uns dabei so reich beschenkt hat, dass Spanien heute in seiner Schuld steht.

Manuel de Falla. Granada, 8. November 1920

© Aus dem *Französischen und Spanischen* von Ingrid Hacker-Klier

Claude Debussy (im Sommer 1903)

ESTAMPES

Pour le Piano

- I *Pagodes*
- II *La soirée dans Grenade*
- III *Jardins sous la Pluie*

La soirée dans Grenade.

Mouvement de Habanera

Commencer lentement dans un rythme nonchalamment gracieux

PIANO

ppp

ppp

pp expressif

ppp

pp

pp

pp

8

8

8

Retenu - - - - - Tempo giusto

7

7

8

Tempo rubato **Retenu** - - -

p *expressif* *dim.* *p*

pp

This system contains two staves of music. The upper staff has a treble clef and the lower staff has a bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The music features a triplet of eighth notes in the upper staff, marked with a '3' and a slur. The first measure is marked *p* *expressif*. The second measure has a triplet of eighth notes. The third measure is marked *dim.* and the fourth measure is marked *p*. The lower staff starts with a *pp* dynamic and consists of a steady eighth-note accompaniment.

Tempo giusto

pp *pp*

7 4

This system contains two staves of music. The upper staff has a treble clef and the lower staff has a bass clef. The key signature has two sharps. The music is marked *pp* in both staves. The upper staff features a complex rhythmic pattern with many beamed notes. The lower staff has a steady eighth-note accompaniment. There are markings '7' and '4' below the first two measures of the lower staff.

mf *dim.* *p*

This system contains two staves of music. The upper staff has a treble clef and the lower staff has a bass clef. The key signature has two sharps. The music is marked *mf* in the first measure, *dim.* in the second measure, and *p* in the third measure. The upper staff features a complex rhythmic pattern with many beamed notes. The lower staff has a steady eighth-note accompaniment.

Très rythmé
mf en augmentant beaucoup

mf *ff*

This system contains two staves of music. The upper staff has a treble clef and the lower staff has a bass clef. The key signature has two sharps. The music is marked *mf* in the first measure and *ff* in the fourth measure. The upper staff features a complex rhythmic pattern with many beamed notes. The lower staff has a steady eighth-note accompaniment.

mf

This system contains two staves of music. The upper staff has a treble clef and the lower staff has a bass clef. The key signature has two sharps. The music is marked *mf* in the second measure. The upper staff features a complex rhythmic pattern with many beamed notes. The lower staff has a steady eighth-note accompaniment.

First system of a piano score in G major. The right hand features a melodic line with triplets and a final triplet marked *dim.*. The left hand provides a steady accompaniment. The dynamic marking *mf* is present.

Second system of the piano score. The right hand continues with melodic triplets, marked *più dim.*. The left hand accompaniment remains consistent.

Third system of the piano score. The right hand features a melodic line with triplets, marked *p*, *più p*, and *pp*. A fermata is placed over the final triplet. The left hand accompaniment continues.

Fourth system of the piano score. The right hand features a melodic line with triplets, marked *p espressif* and *dim.*. The left hand accompaniment continues. The tempo marking *Tempo rubato* is present above the first measure, and *Retenu* is present above the final measure.

Fifth system of the piano score. The right hand features a melodic line with triplets, marked *pp*. The left hand accompaniment continues. The tempo marking *Tempo 1° (avec plus d'abandon)* is present above the first measure.

First system of a piano score. The right hand features a complex melodic line with triplets and slurs. The left hand has a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include *f* and *p* with a *cresc.* marking.

Second system of a piano score. Both hands feature triplet patterns. Dynamics include *pp subito* and *poco cresc.*

Third system of a piano score. The right hand has a melodic line with slurs and triplets. The left hand has a rhythmic accompaniment with triplets. Dynamics include *mf* and *f*.

Fourth system of a piano score. The right hand has a melodic line with slurs and triplets. The left hand has a rhythmic accompaniment with triplets. Dynamics include *dim.*, *p*, and *pp*.

Fifth system of a piano score. The right hand has a melodic line with slurs and triplets. The left hand has a rhythmic accompaniment with triplets. Dynamics include *pp*. The tempo marking *Tempo giusto* is present at the beginning of the system.

pp

pp

pp

Léger et lointain
(la ♩ = ♩ de la mesure précédente)

più pp

Tempo 1^o **Léger et lointain**
(la ♩ = ♩ de la mesure précédente)

p *più p* *pp*

più p

Tempo 1^o **Mouv^t du début**

p *dim.* *più dim.* *pp*

m.g. *m.d.* *m.g.* *m.d.* *m.g.* *m.d.* *m.g.* *m.d.* *m.g.* *m.d.*

m.g. *m.d.* *m.g.* *m.d.* *m.g.* *m.d.* *m.g.* *m.d.* *m.g.* *m.d.*

tea * *tea* * *tea* * *tea* * *tea* * *tea* *

Manuel de Falla (1920–1939)

Homenajes

- I *Fanfare sobre el nombre de E. F. Arbós*
- II *á Cl. Debussy (Elegía de la guitarra)*
Rappel de la Fanfare
- III *á P. Dukas (Spes vitae)*

M. de Falla - Homenajes - Partitura

3

II. á Cl. Debussy (Elegía de la guitarra)

*) Questa lievissima alterazione di movimento - appena pesante - in levare della battuta, verrà in seguito indicata soltanto col segno (□)

*) Esta ligerísima alteración de movimiento en la segunda parte del compás, seguirá indicándose con el signo (□)

The musical score is arranged in a standard orchestral format with the following parts from top to bottom:

- FL.I/II:** Flute I/II. Starts with a first ending bracket (I) and a *dolce* marking.
- Ott.:** Oboe. Features a *Solo* section with *mf marcato* and *f* dynamics.
- Ob.I/II:** Oboe I/II. Includes *dolce, marcato* and *f* markings.
- CL.I/II:** Clarinet I/II. Includes *p* and *f* markings.
- Cl. bajo:** Bass Clarinet. Includes *f* and *p* markings.
- Fag. I/II:** Bassoon I/II. Includes *dolce, marcato*, *Solo*, and *f* markings.
- Cor. I/II:** Cor Anglais I/II. Includes *II. dolce* and *f* markings.
- Timp.:** Timpani. Includes *mf*, *p*, and *mf* markings.
- Arpa:** Harp. Includes *p*, *ff*, and *mf* markings.
- Vln. I:** Violin I. Includes *div. al Pont.*, *pos. nat.*, and *pp* markings.
- Vln. II:** Violin II. Includes *uniti arco*, *pizz.*, and *arco* markings.
- Vla.:** Viola. Includes *al Pont.g*, *pos. nat.*, and *pizz.* markings.
- Vc.:** Cello. Includes *pizz.*, *arco*, and *pp* markings.
- Cb.:** Contrabass. Includes *pizz. uniti*, *arco*, and *pizz.* markings.

The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. A first ending bracket (I) is present at the top of the page, spanning across several measures.

flessibile *p* *f* *mf* *giusto*

Fl. I/II

Ott.

Ob. I/II

Cl. I/II

Cl. bajo

Fag. I/II

Cor. I/II

Timp.

Arpa

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

flessibile *f* *mf* *ff* *giusto* *pizz.* *p*

pizz. *mf* *f* *mf* *ff* *p*

pizz. *mf* *f* *ff* *pizz.* *ff*

pizz. *mf* *f* *ff* *pizz.* *ff*

pizz. *mf* *f* *ff* *pizz.* *ff*

arco *f* *mf* *ff* *pizz.* *ff*

arco *f* *mf* *ff* *pizz.* *ff*

arco *f* *mf* *ff* *pizz.* *ff*

arco *f* *mf* *ff* *pizz.* *ff*

La muta in Sol

Fl. II 17 2 3 appena affrett. *f*

Ott. *p*

Ob. II *f*

Cl. II *pp*

Cl. bajo *f*

Fag. II *f*

Cor. II *mf* *p*

Timp. *mf*

Arpa *p* *f* *p*

Vln. I 2 3 arco *f* appena affrett.

Vln. II *mf* *f* arco *f* pizz. *f*

Vla. arco *p* *f* arco *f* arco *f*

Vc. arco al Pont. (non salt.) *f* *mf* *f* *f* *mf* pos. nat. *f*

(non salt.) *f*

Vc. *pp* arco *pp* pizz. *p* arco *pp* pizz. *p* arco pizz. *f*

Cb. arco sul La *p* *f* pizz. *f*

(sempre pizz.) *mf* *p* *mf* *p* *f*

flessibile *appena rit.* **5** a tempo

FL. I/II *mf marcato* 3

Ott. *mf marcato* 3

Ob. I/II *mf marcato* 3

CL. I/II *mf*

Cl. bajo *mf marcato* 3 *fp* *fp*

Fag. I/II *mf marcato* 3 *mf* *pp* *mf* *mf*

Cor. I/II *mf* *mf* *mf* *mf*

Timp. *mf* *p* *mp*

Arpa *f* *f* *f*

Vln. I *mf* *mf* *pizz.* *f* *mf*

Vln. II *f* *f* *arco* *p* *mf*

Vla. *f* *pizz.* *arco* *p* *mf*

Vc. *f* *pizz.* *arco* *p* *f* *pizz.* *arco*

Cb. *f* *div. arco* *div. pizz.* *f* *f*

33

FL. II

CL. II

CL. bajo

Fag. I/II

Cor. I/II

Timp.

Cel.

Arpa

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

p *f*

p *f*

ff *6*

mf

p

p *f*

mf

mf *p* *mf* *6*

pizz. *p* *f*

pizz. *p* *f*

pizz. *p* *f*

pizz. *p* *f*

arco *p* *mf* *p*

arco *p* *mf* *p*

arco *pp* *p* *pp* *mf* *p* *mf* *p*

arco *pp* *p* *pp* *mf* *p* *mf* *p*

mf

pizz.

(sempre pizz.)

arco

38 **6**

FL. II *pp*

Ott. *pp*

Cor. i. *pp*

CL. II *p* *pp*

Cl. bajo *p* *pp*

Cor. II *mfpp* *p* *pp*

Timp. *p* *pp*

Cel. *p*

Arpa *f*

Vln. I *arco* *pp* *pp* *al Pont.* *pos. nat.* *ten.* *pp*

Vln. II *p* *pp* *al Pont.* *pizz.* *arco al Pont.* *arco* *pp*

Vla. *unite* *p* *pp* *al Pont.* *pp*

Vc. *p* *pp* *al Pont.* *arco al Pont.*

Cb. *unite* *mf* *p* *mf* *p* *mf* *p* *arco*

43

7

rit. poco a poco

FL. II

Cor. I

CL. I

Cl. bajo

Cor. II

Cel.

Arpa

6

3

Sola

pp

pp

sulla tavola

pp

7

rit. poco a poco

Vln. I

p sost.

pp

Vln. II

uniti al Pont.

pizz.

pp

Vla.

pos. nat.

p

pp

Vc.

uniti

pizz.

p

p

pp

Cb.

pizz.

p

p

pp

60 10 Giusto, ma un poco più calmo

FL. I/II *p* *f* *mf stacc.* *p*

Ott. *f* *mf stacc.*

Ob. I/II *f* *mf stacc.*

Cor. i. *f* *mf stacc.*

Cl. I/II *p* *f* *mf stacc.* *p* *mf*

Cl. bajo *f* *mf stacc.* *p* *mf*

Fag. I/II *f* *mf stacc.* *mf* *pp*

Cor. II/III *f* *mf* *pp*

Timp. *mf*

Cel. *mf*

Arpa *sfz* *sfz* *mf* *dolce, marcato* *f*

Vln. I *arco* *f* *mf* *pp* *arco* *pp*

Vln. II *arco* *f* *mf* *pp* *arco* *pp* *pizz.* *mf*

Vla. *f* *ff* *p* *pp* *mf*

Vcl. *f* *ff* *p* *pp* *mf*

Cb. *f* *mf* *ff* *p* *I metà (pizz.)* *mf*

66

Fl. II *p* *pp* *perdendosi*

Ott.

Cl. II *p* *pp* *perdendosi*

Cl. bajo *p*

Fag. I *p* *pp*

Cor. I *p* *pp*

Timp. *p*

Cel. *mf*

Arpa *Siz* *dolce, marcato* *f*

Vln. I *pp* *mf* *pp* *perdendosi*

Vln. II *p* *pp* *mf* *pp* *perdendosi*

Vla. *arco* *pp* *mf* *pp sost.* *3* *perdendosi*

Vc. *arco* *pizz.* *p* *mf* *pp* *pp*

Cb. *arco* *pizz.* *p* *mf* *pp* *Tutti* *pp* *pp*

Bibliographie

- Hans Gerd Brill, „Manuel de Falla: Homenaje“, in: *Die Gitarre in der Musik des 20. Jahrhundert*, Gitarre & Laute Verlagsgesellschaft mbH, Köln 1994, Seite 9–18
- Dušan Bogdanović, An Analysis of Manuel de Falla's *Le Tombeau de Claude Debussy*, https://www.academia.edu/27329935/Homenaje_An_Analysis_of_Manuel_de_Fallas_Le_Tombeau_de_Claude_Debussy
- Michael Christoforidis, *Manuel de Falla and Visions of Spanish Music*, Routledge Verlag, London 2019.
- Michael Christoforidis, Manuel de Falla's homage to Debussy ... and the guitar, context 3 (Winter 1992) https://cpb-ap-se2.wpmucdn.com/blogs.unimelb.edu.au/dist/6/184/files/2016/08/03_Christoforidis-wbefsu.pdf
- Manuel de Falla, *Escritos sobre música y músicos*, Colección Austral, Madrid 1972.
- Manuel de Falla, *Homenaje a Debussy*, Urtext, hrsg. von Johannes Klier, Guitar Archive GA 578, Schott Music GmbH & Co. KG, Mainz 2021.
- Manuel de Falla, HOMENAJE POUR 'LE TOMBEAU DE CLAUDE DEBUSSY', in: *Miguel Llobet – Works*, Vol. 8, Edited by Stefano Grondona, Verlag Michal Macmeeken – Guitar Heritage, Schott Music GmbH & Co. KG, Mainz 2020/2024.
- Thomas Garms, *Der Flamenco und die spanische Folklore in Manuel de Fallas Werken*, Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 1990.
- Julio Jaenisch, *Manuel de Falla und die spanische Musik*, Atlantis-Musikbücher, Zürich / Freiburg i. Br., Zürich 1952.
- Richard d'A. Jensen, A closer look at Falla's „Homenaje“, *The Guitar Foundation of America Soundbord*, Vol V. Nr. 4, S. 101–103. https://cpb-ap-se2.wpmucdn.com/blogs.unimelb.edu.au/dist/6/184/files/2016/08/03_Murray-16p3rit.pdf
- Burnett James, *Manuel de Falla & the spanish musical renaissance*, Victor Gollancz Ltd., London 1979.
- Cord Meijering, „Analyse von Manuel de Fallas 'Homenaje' auf den Tod von Claude Debussy“, in: *Gitarre & Laute*, März/April 2/1980, Köln 1980.
- Ken Murray, Manuel de Falla's Homenajes for orchestra, context 3 (Winter 1992), https://cpb-ap-se2.wpmucdn.com/blogs.unimelb.edu.au/dist/6/184/files/2016/08/03_Murray-16p3rit.pdf
- Kurt Pahlen, *Manuel de Falla und die Musik in Spanien*, Schott Verlag Mainz 1994.
- Santiago Míguez de la Rosa, UNPUBLISHED CORRESPONDENCE FROM MANUEL DE FALLA TO MIGUEL LLOBET, <https://www.flamencoguitarsforsale.net/en/unpublished-correspondence-from-manuel-de-falla-to-miguel-llobet/>, Vacarisses 29.08.2020.
- Javier Suárez-Pajares, „En torno a Miguel Llobet y la interpretación del Homenaje a Debussy de Manuel de Falla“, in: *Miguel Llobet, Del Romanticismus a la Modernidad*, hrsg. von Javier Riba, Córdoba 2016.