

lbs
CLASSICAL

RAPSODIE ESPAGNOLE

DEBUSSY · RAVEL · CHABRIER · RIMSKY-KORSAKOV

BELÉN NAVARRO · JUAN LAGO

PIANO DUO



Ecos de España

“No creo que ningún otro país tenga una literatura musical española tan abundante y original como Francia. Las afinidades de linaje y sensibilidad hacen de un francés, a priori, un observador de España más sagaz que un alemán, un anglosajón o un eslavo”.

René Chalupt: “L’Espagne dans la musique française”, en *La Revue musicale*, n° 123 (Febrero de 1932).

En el s. XIX y el s. XX, desde el Imperio napoleónico hasta la Tercera República, los intelectuales y artistas franceses se sintieron fuertemente atraídos por España y por lo exótico que veían en nuestro país. Entre el *Viaje por España* (1843) de Théophile Gautier y *La corrida del 1 de mayo* (1957) de Jean Cocteau, pasando por la ópera *Carmen* (1875) de Georges Bizet, son muchos los ejemplos que documentan esa fascinación por lo español. Desde el punto de vista musical, Francia no sólo recreó y parafraseó nuestras sonoridades populares, sino que también acogió a los compositores e intérpretes que viajaban desde el otro lado de los Pirineos. Los cuatro autores más representativos del denominado

históricamente como nacionalismo español romántico y postromántico (Isaac Albéniz, Manuel de Falla, Enrique Granados y Joaquín Turina) vivieron y estudiaron en París, compartiendo tertulias y conciertos con los compositores franceses del momento: Claude Debussy, Paul Dukas, Maurice Ravel, Gabriel Fauré o Ernest Chausson, entre otros. Concretamente, estos cinco creadores asistieron en 1889 a la parisina Exposición Universal, un evento clave para la eclosión del hispanismo en Francia. En aquella época, todo lo español estaba de moda en París. En palabras del poeta y crítico René Chalupt, “España puede enorgullecerse no sólo de su propia música, fruto de un fondo popular incomparable, ilustrado por maestros universalmente admirados, sino también de todos los ecos fraternos que esta música ha despertado en la música francesa”.

Pero no sólo Francia fue objeto de persuasión de nuestro folklore, también los artistas rusos se fijaron él. En palabras de José Ortega y Gasset, las periféricas Rusia y España son “los dos extremos de la gran diagonal europea”, bisagras entre el mundo occidental y el oriental, y ese fino hilo invisible que las une continúa vigente hasta nuestros días. A comienzos del s. XIX, en las décadas de 1830

y 1840, la simpatía que España despertó en el pueblo eslavo oriental tras la derrota de Napoleón y de las tropas francesas propició la proliferación de canciones de inspiración hispánica en las veladas organizadas por la burguesía rusa, especialmente aquellas basadas en el ritmo de bolero. El conocido viaje de Mijail Glinka a nuestro país, en donde residió desde 1845 a 1847, puso de manifiesto los vínculos musicales entre las dos regiones. El compositor llegó incluso a afirmar que algunas de las canciones españolas que escuchaba le recordaban al acervo popular ruso. Glinka hablaba desde el amplio conocimiento que llegó a adquirir dado que recorrió buena parte de la península: “España no es como las otras regiones de Europa: cada provincia se distingue mucho de las demás. Por esto los viajeros describen el país sin precisión, juzgando la parte por el todo”. No olvidemos que este músico fue el creador de la escuela de composición rusa, por lo que el elemento español que él introdujo se diseminó a las siguientes generaciones de autores como Aleksandr Dargomyzhski, Mili Balákirev o Nikolái Rimski-Kórsakov. Es bien conocida también la hispanofilia del escritor Aleksandr Pushkin, así como la del novelista

Piotr Boborkyn, el geólogo y geógrafo Piotr Chijachov o la pintora María Bashkirtseff que también visitaron nuestro país.

Esta pasión por el pintoresquismo meridional, especialmente para los artistas galos, ponía el foco en Andalucía y en los tópicos y estereotipos exóticos del bandolero, la gitana, el contrabandista, el toreo, la *joie de vivre*, la seducción carnal, la exaltación religiosa, la arquitectura, los modos de vida humilde del pueblo o el cante flamenco, que pasaron a ser considerados en Europa como “paradigmas de lo español”. De esta manera, el sur de España, tanto el real como el imaginado, se identificó con el país entero, tal y como lamentaba Glinka. Miguel de Unamuno denominó despectivamente a este proceso como “meridionalización de España”. Por eso, los arquetipos musicales de lo español, más allá de los propios títulos de las obras, provienen en su mayoría de las sonoridades populares andaluzas (cante jondo y flamenco) con sus influencias árabigas. Esos clichés nos llevan hacia melodías especialmente ornamentadas con trinos, floreos y grandes melismas; patrones rítmicos repetidos en *ostinato*; aparición de sonoridades modales y de ritmos populares de fandango, seguidilla, jota o habanera, así como recurrencia del intervalo de segunda

aumentada y de la progresión armónica conocida como “cadencia andaluza”. En el caso de partituras orquestales, son frecuentes las evocaciones de instrumentos de viento árabe-hispanos; utilización de cascabeles, castañuelas y panderetas en la sección de percusión, e imitaciones de la guitarra en las cuerdas.

El consolidado dúo Lago-Navarro, integrado desde 1997 por los pianistas españoles Juan Lago y Belén Navarro, recoge en este álbum un repertorio que ha sido habitual en sus conciertos en la última década: obras de compositores no españoles inspiradas en nuestra música popular. Esta visión de España desde fuera de nuestras fronteras se materializa en cuatro célebres y relevantes páginas orquestales presentadas en versión pianística a cuatro manos. En el caso de la *Rapsodia española* de Ravel y del *Capricho español* de Rimski-Kórsakov, fueron los propios autores quienes nos dejaron las reducciones para piano con dos intérpretes. La *Iberia* de Debussy fue transcrita por el amigo y colaborador del compositor André Caplet y la partitura de *España* de Emmanuel Chabrier fue arreglada para cuatro manos por el reconocido operista André Messager. Pero la cualidad pianística inicial de buena parte de estas piezas es una evidencia: las tres

obras francesas nacieron como partituras para dos pianos que luego fueron vertidas a la formación orquestal.

El gran representante de la España subjetiva fue **Claude Debussy** (1862-1918), quien se sintió subyugado por lo español desde niño. Curiosamente visitó nuestro país sólo durante unas horas para asistir a una corrida de toros en San Sebastián. Quizás en ello influyó su padrino, el banquero Achille Arosa, cuyo apellido posee ascendencia gallega. Es curioso que una de sus primeras composiciones, escrita en 1879, sea una musicalización para voz y piano del poema de Alfred de Musset titulado *Madrid, princesse des Espagnes*, a la que siguieron otras muchas piezas de temática y sonoridad claramente española: las canciones *Seguidille* y *Chanson espagnole*, la ópera incompleta *Rodrigue et Chimène* o las piezas para piano *Lindaraja*, *La soirée dans Grenade* y *La puerta del vino*.

Entre ellas, destaca por su magnitud la sección central, “*Iberia*” (1905-1908), de las *Imágenes para orquesta*, su gran canto de amor a España. Debussy trabajó en este ambicioso tríptico en una de sus etapas más fructíferas, desde 1905 hasta 1912. En un primer momento, según escribe el autor en

una carta a su editor Durand en septiembre de 1905, la obra se planificó como una continuación para dos pianos de la primera serie de *Imágenes* para piano solo que había estrenado en 1906 el pianista español Ricardo Viñes, buen amigo de Debussy, Ravel, Albéniz y Falla, así como figura esencial en la vanguardia musical del París de la época. Pero, finalmente, en marzo de aquel mismo año 1906, el compositor francés afirmó en otra carta a Durand que había comenzado a pensar en organizar la obra para orquesta. Concluyó su “Iberia” en 1908 y Gabriel Pierné la estrenó al frente de la Orquesta de los Conciertos Colonne en el Théâtre du Châtelet de París en 1910. La primera parte de las *Imágenes*, “Gigas”, fue terminada en 1912 y “Rondes de printemps”, la última, en 1909.

“Debussy conoció España por sus lecturas, por los cuadros, por las canciones y por las danzas interpretadas por verdaderos bailarines españoles”, decía Falla. En “Iberia” pretendía recrear las sonoridades de aquella Andalucía que no había visitado pero que tanto le llamaba la atención. Para ello, elaboró una nutrida y colorista partitura orquestal cuyas amplias y complejas texturas y desarrollos armónicos cobran claridad y definición en la versión para piano a cuatro manos. Se estructura en tres

grandes secciones enlazadas que comparten materiales comunes. La primera, “Por las calles y los caminos”, comienza con un acorde disonante seguido por el obsesivo doble tresillo de semicorcheas que constituye una de las señas de identidad de la obra. En origen estaba destinado a castañuelas y vientos, pero la cualidad percusiva del piano permite mantener la esencia motórica del diseño. Enseguida se alza una elegante y desenfadada melodía de carácter popular en el agudo que posteriormente se disemina en otros registros del instrumento. Además, las variaciones melódicas y armónicas transforman con fantasía el carácter inicial del tema. Se introduce después un nuevo motivo brillante de ritmo irregular que evoca los ecos de una banda popular.

En “Los perfumes de la noche”, bajo la indicación “Lento y soñador”, Debussy nos propone una etérea experiencia sensorial que evoca los jardines perfumados de Andalucía. Para ello potencia las sonoridades más cristalinas del piano, que también imita la costumbrista pandereta, los arpeggios del arpa y los deslizantes *glissandi* de los violines originales a través de escalas cromáticas en una continua incertidumbre armónica. Un tema lánguido y conmovedor, de notas largas, se sostiene sobre un suave balanceo

a ritmo de una poco evidente habanera. La intensidad aumenta con una aguda, sensual y apasionada melodía *rubato* en octavas, apoyada por la evocación de un voluptuoso *glissandi* del arpa a través de veloces semifusas. El discurso retoma la calma y el embrujo inicial y se desintegra en el silencio hasta que el dulce y lejano toque de campanas anuncia el amanecer sobre un trémolo apenas perceptible en el grave. En “La mañana de un día de vacaciones” Debussy quiso pintar musicalmente el feliz despertar de la naturaleza y de la multitud en una suerte de marcha alegre cada vez más animada que se construye con motivos que imitan a las guitarras, festivas melodías casi estridentes y trinos de largo recorrido. El bullicio que se consigue en esta sección desemboca en un final descriptivo en el que podemos escuchar, como afirmaba el propio autor, “a un vendedor de sandías o a niños silbando”.

La relación de **Maurice Ravel** (1875-1937) con nuestro país fue muy especial. Nació en el número 12 del Quai de la Nivelle en la ciudad portuaria de Ciboure, en el País Vasco francés, aunque tan sólo unos meses después la familia se trasladó a París. “Mi madre me dormía cantándome guajiras. Quizás por atavismo, me atrae mucho España y la música española”, decía el

compositor en una entrevista para el diario ABC el 1 de mayo de 1924. Es probable que el primer contacto con la tradición oral vasca le llegase directamente a través de su madre, Marie Delouart, oriunda de San Juan de Luz. Y allí regresó asiduamente Ravel ya en la edad adulta, además de recorrer buena parte de nuestro país en sus giras y viajes: Bilbao, Zaragoza, Barcelona, Valencia, Madrid, Santiago de Compostela, El Escorial, Aranjuez, Burgos, Vitoria o localidades de Cantabria, Guipúzcoa y Navarra, aunque sentía un afecto especial por Andalucía, en particular por Sevilla. Además, tuvo buenos amigos españoles, como Manuel de Falla, Ignacio Zuloaga, Ramiro Arrúe o Ernesto Halffter. Así, desde el célebre *Bolero* hasta la menos conocida ópera *La hora española*, pasando por la *Rapsodia española* o la *Alborada del gracioso*, son diversas las obras del catálogo del compositor francés que manifiestan la influencia de lo español.

Manuel de Falla afirmaba en 1939 que “la de Ravel era una España que había sentido de manera idealizada a través de su madre, señora cuya exquisita conversación, siempre en claro español, tanto me complacía [...] Esto explica no sólo la atracción que desde su niñez sintió Ravel por un país tantas veces soñado, sino también que luego,

para caracterizar musicalmente a España, se sirviese con predilección del ritmo de habanera, la canción más en boga de cuantas su madre oyese en las tertulias madrileñas de aquellos viejos tiempos [...]”. En 1895, un joven Ravel de veinte años escribió una *Habanera* que formaba parte del díptico para dos pianos *Sites auriculaires*. Esta pieza fue el germen de su ***Rapsodie espagnole*** (***Rapsodia española***) (1907-1908), ocupando finalmente la tercera parte de esta obra, que, al mismo tiempo, constituye una de sus primeras composiciones orquestales de envergadura. Fue estrenada en el Théâtre du Châtelet de París en 1908 por la Orquesta de los Conciertos Colonne, dirigida por Édouard Colonne, con una buena acogida, lo que facilitó su difusión internacional: en 1909 ya fue presentada en Londres y en Nueva York.

A través de sus cuatro secciones, esta rapsodia de Ravel nos propone una sofisticada estilización de los clichés o arquetipos musicales españoles. El “Preludio a la noche” inicial, de sonoridades modales, nos mece con un implacable *ostinato* descendente de cuatro notas que presenta el piano *primo* en matiz *ppp*. Este sutil y moderado movimiento recrea una noche misteriosa y sensual, con llamativas y rapsódicas cadencias de ecos arábigos

a cuatro manos que desembocan en atmosféricos acordes y gestos arpegiados que disuelven el nocturno. La breve “Malagueña” debe su nombre al palo flamenco tradicional de Málaga del que Ravel toma el compás ternario. Tras una primera parte marcadamente rítmica, en la que destacan las sinuosas escalas cromáticas, llegan los dos temas principales: una melodía vivaz que aprovecha el recurso de las notas repetidas y un lento diseño sugerente y expresivo repleto de floreos que se imbrica con el recuerdo del *ostinato* de cuatro notas de la primera sección.

Mucho más críptica y oscura se presenta la “Habanera”, que debe interpretarse “bastante lento y con ritmo cansado”, como se indica en la partitura. El balanceo arrastrado característico de este son de “ida y vuelta” se mantiene durante toda la pieza en las dos partes pianísticas, potenciando el autor el sabor hispano con la imitación de la caja en los acordes arpegiados de la sección final. La exuberante y luminosa “Feria”, inspirada en la jota española, se anuncia con la llamada del flautín evocada por octavas partidas en el registro agudo a la que sigue el ornamentado tema principal. Se trata de una animada fiesta en la que Ravel hace uso de raudas figuraciones y de la cualidad

más percusiva del piano. Pero, a pesar de su ímpetu, también hay momento para la reflexión y la nostalgia, como en la tranquila e intimista melodía del “Modéré”, que en el acompañamiento de su versión pianística rezuma incluso un componente jazzístico. La aparición del *ostinato* de la primera parte nos prepara para un final frenético y virtuoso.

El vínculo de **Emmanuel Chabrier** (1841-1894) con España comenzó en su infancia en la localidad de Ambert a través de sus profesores de piano Manuel Zaporta y Mateo Pitarch, afrancesados que habían huido de nuestro país hacia Auvèrnia durante las guerras carlistas. En 1882 realizó al fin su ansiado viaje de cuatro meses por la península Ibérica junto a su esposa, haciendo parada en San Sebastián, Burgos, Toledo, Sevilla, Granada, Málaga, Cádiz, Córdoba, Valencia, Zaragoza y Barcelona. Permaneció fundamentalmente en Andalucía, donde anotó melodías y ritmos populares. En las cartas a su amigo Édouard Moullé y a sus editores Énoch y Costellat encontramos suculentos textos con agudas observaciones y descripciones precisas del cante y el baile: “Cada noche vamos con Alice a los cafés-concierto, donde se cantan malagueñas, soleas, zapateados y peteneras; luego las danzas, que son absolutamente árabes, y eso lo dice todo [...] Ayer por la tarde

nos acompañaban dos pintores que hacían bocetos, yo llevaba mi papel pautado en la mano; todos teníamos bailarines a nuestro alrededor; los cantantes me repetían sus canciones”.

Pero, finalmente, Chabrier escribió pocas páginas españolistas por la falta de entusiasmo de sus editores. Después de haber solicitado en vano varias veces el libreto de “una ópera cómica española ligera”, decidió componer una jota para dúo de pianos que, orquestada y desarrollada, se convertiría en su famosa rapsodia **España** (1883), que se estrenó en el Théâtre du Château d'Eau de la Sociedad de Conciertos Nouveaux el mismo año de su composición dirigida por Charles Lamoureux, a quien está dedicada. El propio autor realizó una versión para piano de esta pieza que Eric Satie parodiaría en *Españaña*. Además, en el catálogo de Chabrier encontramos otras dos obras pianísticas de reminiscencias hispanas: *Mauresque* (1881) y *Habanera* (1885).

La colorista y alegre *España* sigue siendo la página más popular de Chabrier. Bajo la indicación de carácter “Allegro con fuoco”, la pieza se abre con una clara imitación de las guitarras en compás de 3/8. El primer tema, vivo y bailable, es una jota aragonesa

que se repite varias veces durante toda la obra con distintas texturas y juegos contrapuntísticos. Manuel de Falla afirmó: “Ningún español ha sabido reflejar con tanto genio la diversidad de la jota, tal como se canta por los campesinos aragoneses”. Otro material temático relevante de esta partitura se inspira en una malagueña, sensual y cantáble. Y también encontramos motivos propios que contribuyen a la expresividad, vitalidad y variedad rítmica de esta breve pero brillante página de Chabrier.

Nikolái Rimski-Kórsakov (1844-1908), al igual que el resto de compositores que formaban parte del grupo de Los Cinco rusos, tuvo otra profesión más allá de la música. Compaginó su labor como creador y profesor con la carrera militar: primero fue oficial de la Armada Imperial Rusa y después se desempeñó como inspector civil de bandas de música navales. Como marino y gran amante del mar tuvo oportunidad de realizar grandes viajes, especialmente en la década de los años sesenta del s. XIX, lo que le permitió conocer músicas consideradas exóticas. En cuanto a su relación directa con España, sabemos que pudo atracar en los puertos de Ferrol y Vigo o visitar Cádiz durante varios días. Rimski-Kórsakov se sintió fuertemente atraído por los temas y el folklore ruso, como se comprueba

en su *Obertura de la gran Pascua rusa*, una de sus obras orquestales más importantes, o en su *Obertura sobre temas rusos*. Pero también escribió distintas piezas inspiradas en lo que por aquel entonces se englobaba en el término “Oriente”, como el poema sinfónico *Noche en el monte Triglav*, la *Fantasia sobre temas serbios* o la suite sinfónica *Scheherezade*.

En el mismo concepto de “orientalismo musical” se enmarca el ***Capricho español*, Op. 34** (1887), obra cumbre de esa fuerte atracción que los artistas rusos desarrollaron, especialmente a finales del s. XIX, por las sonoridades de nuestra música popular. Siguiendo la línea abierta por Glinka, Rimski-Kórsakov tomó como punto de partida los cancioneros publicados en la época. Se basó en algunas melodías recogidas por el profesor y musicógrafo José Inzenga en su cancionero *Ecos de España, colección de cantos y bailes populares* (1874). “Los temas españoles, sobre todo de carácter danzante, me proporcionaron ricos materiales para conseguir efectos orquestales variados”, escribió el autor en sus *Crónicas de mi vida musical*. Los arquetipos sonoros de “lo español” cobran aquí una nueva dimensión en la magistral instrumentación de Rimski-Kórsakov, quien concibió la obra en origen como una fantasía para violín y orquesta. Concluido en su etapa

de madurez, el autor escribió este *Capricho español* para los Conciertos Sinfónicos Rusos, serie plenamente vinculada al círculo de Los Cinco. Se estreno con éxito en San Petersburgo en 1887 bajo la dirección del propio compositor, y alcanzó repercusión internacional tras ser interpretado en París durante la Exposición Universal de 1889.

La obra se estructura en cinco secciones que emplean melodías típicas de distintos lugares de España. Comienza con una “Alborada”, baile festivo propio del norte de nuestro país que se interpreta al amanecer. En un “Vivo e strepitoso” el autor presenta la quebrada línea principal repleta de trinos en ambas partes pianísticas. La segunda sección, “Andante con moto”, plantea un conjunto de variaciones sobre una nostálgica melodía en ritmo ternario presentada a modo de coral por la voz *prima*. Se retoma de nuevo la “Alborada” inicial revestida de mayor ornamentación y una nueva densidad acórdica. En cuarto lugar, nos encontramos con la andalucista “Escena y canción gitana”. El piano *secondo* imita el redoble de caja de la versión original mediante un trémolo. El *primo* evoca la fanfarria de trompas y trompetas, así como los posteriores soliloquios caprichosos de violín, flauta, clarinete, oboe y arpa. El acompañamiento

se muestra pretendidamente percusivo e imitando a las guitarras. El vigor y la elegancia del “Fandango asturiano” pone el marco a la última sección, que cierra de forma simétrica este *Capricho español* con el regreso de la “Alborada” en una coda vertiginosa.

Gracias al piano, instrumento universal, tanto Debussy como Ravel, Chabrier y Rimski-Kórsakov se acercaron a la música y comenzaron a desarrollar sus destrezas compositivas. Y gracias a las transcripciones, propias o ajenas, de sus obras orquestales más relevantes, se ha difundido y se sigue difundiendo este repertorio en entornos privados y domésticos. La densidad orquestal del teclado, especialmente cuando se interpreta a cuatro manos, así como su capacidad para imitar o evocar los variados timbres y efectos de las distintas secciones instrumentales, permite al dúo Lago-Navarro mostrar su destreza y virtuosismo interpretativo en un repertorio muy querido y bien conocido que permanece en la memoria colectiva del pueblo español. *Iberia*, la *Rapsodia española*, *España* y el *Capricho español* adquieren una nueva dimensión concertística en este álbum en el que resuenan con renovado esplendor los ecos musicales de España.

Eva Sandoval



Echoes of Spain

"I don't believe any other country has a Spanish musical literature as rich and original as France. A Frenchman, by virtue of lineage and sensitivity, is a more perceptive observer of Spain than a German, an Anglo-Saxon, or a Slav."

René Chalupt: "L'Espagne dans la musique française", *La Revue musicale*, no. 123
(February 1932)

In the 19th and 20th centuries, from the Napoleonic Empire to the French Third Republic, French intellectuals and artists were deeply drawn to Spain and to the exoticism they perceived in our country. From Théophile Gautier's *Voyage en Espagne* (1843) to Jean Cocteau's *La corrida du 1er mai* (1957), including Georges Bizet's opera *Carmen* (1875), numerous works attest to this fascination with all things Spanish. Musically speaking, France not only recreated and paraphrased the sounds of our popular traditions, but also warmly welcomed the composers and performers who crossed the Pyrenees. The four most representative figures of what has been historically called Romantic and Post-Romantic Spanish nationalism—Isaac Albéniz, Manuel de Falla, Enrique Granados,

and Joaquín Turina—all studied and lived in Paris, where they shared salons and concert stages with the great French composers of the day: Claude Debussy, Paul Dukas, Maurice Ravel, Gabriel Fauré, and Ernest Chausson, among others. These five French composers in particular attended the 1889 Paris Exposition Universelle, a pivotal event in the rise of Hispanism in France. At that time, everything Spanish was in vogue in Paris. As poet and critic René Chalupt wrote, "Spain may take pride not only in its own music—rooted in a uniquely rich popular tradition and elevated by universally admired masters—but also in the fraternal echoes that this music has inspired in French composition."

France, however, was not the only nation seduced by Spanish folklore. Russian artists also took great interest in it. As José Ortega y Gasset noted, Russia and Spain are "the two poles of Europe's great diagonal," serving as hinges between the Western and Eastern worlds—and this subtle, invisible thread connecting them remains intact to this day. In the 1830s and 1840s, after Napoleon's defeat, the Spanish cause found widespread sympathy in Slavic lands, fostering a proliferation of Spanish-inspired songs in the bourgeois

salons of Russia—particularly boleros. Mikhail Glinka's well-known journey to Spain, where he resided from 1845 to 1847, marked a defining moment in the musical dialogue between the two nations. The composer even remarked that certain Spanish songs reminded him of Russian folk music. His observations came from direct experience, as he traveled extensively throughout the Iberian Peninsula: "Spain is unlike other European regions: each province is markedly different from the others. That's why travelers often describe the country inaccurately, judging the whole by its parts." Let us not forget that Glinka was the founder of the Russian school of composition, and the Spanish elements he introduced would influence subsequent generations of Russian composers such as Alexander Dargomyzhsky, Mily Balakirev, and Nikolai Rimsky-Korsakov. Other notable hispanophiles include writer Alexander Pushkin, novelist Pyotr Boborykin, geologist and geographer Pyotr Chikhachov, and painter Maria Bashkirtseff, all of whom visited Spain.

This passion for southern picturesque themes—especially among French artists—focused largely on Andalusia and its stereotypically exotic imagery:

bandits, gypsies, smugglers, bullfights, *joie de vivre*, carnal seduction, fervent religiosity, architecture, humble village life, and flamenco singing, all of which became perceived throughout Europe as quintessentially Spanish. Thus, the South—both real and imagined—came to represent all of Spain, a generalization that Glinka himself lamented. Miguel de Unamuno scornfully referred to this process as the "southernization of Spain." Consequently, the musical archetypes of Spanishness, beyond just the titles of works, were rooted primarily in Andalusian popular sonorities (cante jondo and flamenco) with their Arabic influences. These clichés evoke richly ornamented melodies full of trills, embellishments, and extensive melismas; *ostinato* rhythmic patterns; modal harmonies and popular rhythms such as fandango, seguidilla, jota, and habanera; as well as the use of the augmented second interval and the "Andalusian cadence." In orchestral scores, one finds frequent evocations of Arab-Hispanic wind instruments, the use of sleigh bells, castanets, and tambourines in the percussion section, and guitar imitations in the strings.

The well-established Lago-Navarro piano duo—formed in 1997 by Spanish pianists

Juan Lago and Belén Navarro—presents in this album a repertoire that has featured prominently in their concerts over the past decade: works by non-Spanish composers inspired by Spanish popular music. This foreign gaze upon Spain takes the form of four renowned orchestral works presented here in four-hand piano arrangements. In the cases of Ravel's *Rapsodie espagnole* and Rimsky-Korsakov's *Capriccio espagnol*, the composers themselves prepared the four-hand piano versions. Debussy's *Ibéria* was transcribed by his friend and collaborator André Caplet, while Emmanuel Chabrier's *España* was arranged for four hands by the esteemed opera composer André Messager. Yet it is important to note that most of these works were originally conceived as pieces for two pianos before being orchestrated.

The foremost composer of a “subjective Spain” was **Claude Debussy** (1862–1918), who was fascinated by Spain from a very young age. Curiously, he only visited the country briefly—just a few hours—to attend a bullfight in San Sebastián. Perhaps his fascination was influenced by his godfather, the banker Achille Arosa, whose surname has Galician origins. It is telling that one of Debussy's earliest compositions, written in 1879, is a vocal setting of Alfred de Musset's

poem *Madrid, princesse des Espagnes*. Many other works would follow, clearly imbued with Spanish themes and sonorities: *Seguidille* and *Chanson espagnole* (songs), the unfinished opera *Rodrigue et Chimène*, and piano pieces such as *Lindaraja*, *La soirée dans Grenade*, and *La puerta del vino*.

The most significant among them is “**Ibéria**” (1905–1908), the central section of the orchestral *Images*, his grand hymn to Spain. Debussy worked on this ambitious triptych during one of his most productive periods, from 1905 to 1912. At first, as he wrote to his publisher Durand in September 1905, he envisioned the work as a continuation for two pianos of the first series of *Images* for solo piano, which had been premiered in 1906 by the Spanish pianist Ricardo Viñes—a close friend of Debussy, Ravel, Albéniz, and Falla, and a central figure in the musical avant-garde of the Parisian scene. However, by March 1906, Debussy informed Durand that he had begun to think of the piece in orchestral terms. He completed “*Ibéria*” in 1908, and Gabriel Pierné premiered it in 1910 with the Colonne Orchestra at the Théâtre du Châtelet in Paris. The first part of *Images*, “*Gigues*,” was completed in 1912, and the last, “*Rondes de printemps*,” in 1909.

"Debussy knew Spain through his readings, through paintings, and through songs and dances performed by genuine Spanish dancers", said Manuel de Falla. In "Ibéria", Debussy sought to recreate the sounds of an Andalusia he had never visited but that greatly captivated him. To achieve this, he crafted a rich and colorful orchestral score whose intricate textures and harmonic developments gain clarity and precision in the four-hand piano version. The work is structured in three interconnected sections that share thematic material. The first, "Par les rues et par les chemins" (In the Streets and Byways), opens with a dissonant chord followed by an insistent double-dotted triplet figure in semiquavers, one of the signature motifs of the piece. Originally intended for castanets and wind instruments, this rhythmic drive is well preserved by the percussive nature of the piano. An elegant and carefree folk-style melody then emerges in the upper register, later spreading to other ranges of the instrument. Melodic and harmonic variations imaginatively transform the character of the theme, and a new bright and irregular rhythmic motif evokes the distant sound of a village band.

In "Les parfums de la nuit" (The Fragrances

of the Night), marked "Lent et rêveur" (Slow and Dreamy), Debussy offers a delicate sensory experience evocative of Andalusian gardens steeped in scent. The piano's most crystalline sonorities are employed to imitate the tambourine, harp arpeggios, and sliding violin *glissandi* from the original orchestration, achieved here through chromatic scales in an atmosphere of continuous harmonic ambiguity. A languid and poignant theme of long notes floats atop a gentle swaying rhythm—an understated habanera. The intensity swells into a passionate *rubato* melody in octaves, supported by the shimmering *glissandi* of a harp suggested through rapid demisemiquavers. The music gradually returns to the calm and enchantment of the opening and dissolves into silence, until the distant tolling of bells announces dawn over a barely perceptible tremolo in the lower register. In "Le matin d'un jour de fête" (The Morning of a Festival Day), Debussy paints a musical portrait of nature and the crowd joyfully awakening. A lively march gradually gains energy through guitar-like motifs, exuberant melodies bordering on the shrill, and extended trills. The resulting cacophony culminates in a vivid and descriptive finale, in which—as Debussy himself noted—"you can hear a watermelon vendor or children whistling."

Maurice Ravel (1875–1937) had a particularly close relationship with Spain. He was born at number 12 Quai de la Nivelle in the port city of Ciboure, in the French Basque Country, although his family moved to Paris just a few months later. “My mother sang me to sleep with guajiras. Perhaps by atavism, I have always felt deeply attracted to Spain and Spanish music,” Ravel stated in an interview with ABC newspaper on May 1, 1924. His mother, Marie Delouart, was originally from Saint-Jean-de-Luz, and it is likely that she introduced him to Basque oral traditions. As an adult, Ravel returned often to that region and traveled extensively throughout Spain during his tours and holidays: Bilbao, Zaragoza, Barcelona, Valencia, Madrid, Santiago de Compostela, El Escorial, Aranjuez, Burgos, Vitoria, and towns in Cantabria, Guipúzcoa, and Navarre. He had a particular fondness for Andalusia—especially Seville—and maintained friendships with prominent Spaniards such as Manuel de Falla, Ignacio Zuloaga, Ramiro Arrúe, and Ernesto Halffter. Thus, from the celebrated *Boléro* to the lesser-known opera *L'heure espagnole*, as well as *Rapsodie espagnole* and *Alborada del gracioso*, many of Ravel's works reflect the influence of Spain.

In 1939, Falla remarked: “Ravel imagined an idealized Spain, felt through his mother—whose exquisite conversation, always in perfect Spanish, delighted me greatly [...] This explains not only Ravel's childhood fascination with a country so often dreamed of, but also his musical preference for the habanera rhythm, the most fashionable song his mother would have heard in the Madrid gatherings of old.” In 1895, at the age of 20, Ravel composed a *Habanera* as part of the piano duet *Sites auriculaires*. This piece became the seed of his ***Rapsodie espagnole*** (1907–1908), ultimately forming its third movement. The *Rapsodie* stands as one of his earliest large-scale orchestral works and premiered in 1908 at the Théâtre du Châtelet in Paris, conducted by Édouard Colonne. Its positive reception helped launch its international success; it was performed in London and New York by 1909.

Across its four movements, Ravel's *Rapsodie espagnole* offers a refined stylization of Spanish musical archetypes and clichés. The opening “Prélude à la nuit,” cast in modal sonorities, lulls the listener with a haunting four-note descending *ostinato* introduced *pianissimo* in the *primo* part. This subtle and restrained movement conjures a mysterious, sensual night, unfolding

through rhapsodic cadences tinged with Arabesque flair and four-hand interjections that dissolve into atmospheric chords and rippling arpeggios, gradually fading into silence. The brief “Malagueña” takes its name from the traditional flamenco style of Málaga and adopts its characteristic triple meter. After an assertive, rhythmically driven introduction—marked by sinuous chromatic scales—the movement unveils its two principal themes: a vibrant melody based on repeated notes, and a slower, expressive motif full of flourishes that recalls the four-note *ostinato* from the opening.

The “Habanera” is more enigmatic and somber, to be played “rather slowly and with a tired rhythm,” as indicated in the score. The languid swaying typical of this Afro-Cuban dance is sustained throughout in both piano parts. Ravel enhances the Spanish flavor by evoking the snare drum in the final arpeggiated chords, grounding the piece in its folk-inspired roots. The exuberant and radiant “Feria”, inspired by the Spanish jota, begins with a piccolo-like call evoked through broken octaves in the upper register, followed by an ornamented principal theme. It portrays a joyful festival scene, brimming with rapid figurations

and the piano’s most percussive qualities. Yet, amid this vivacity, Ravel introduces a moment of introspection through a tender, intimate melody marked “Modéré”, whose accompaniment in the piano duet version even hints at jazz harmonies. The return of the initial *ostinato* prepares the way for a frenzied and virtuosic finale.

Emmanuel Chabrier (1841–1894) developed an early connection with Spain during his childhood in the town of Ambert, thanks to his piano teachers Manuel Zaporta and Mateo Pitarch—Spaniards who had taken refuge in Auvergne during the Carlist Wars. In 1882, Chabrier finally embarked on his long-awaited four-month journey across the Iberian Peninsula with his wife, visiting San Sebastián, Burgos, Toledo, Seville, Granada, Málaga, Cádiz, Córdoba, Valencia, Zaragoza, and Barcelona. He spent most of his time in Andalusia, where he noted down melodies and rhythmic patterns from local traditions. In letters to his friend Édouard Moullé and his publishers Énoch and Costellat, Chabrier offers vivid and perceptive descriptions of flamenco singing and dancing: “Every night, Alice and I go to café-concerts where malagueñas, soleás, zapateados, and peteneras are sung. Then come the dances, which are absolutely

Arab in character—and that says it all [...]. Yesterday afternoon we were accompanied by two painters sketching the dancers, I held manuscript paper in my hand; we were surrounded by dancers and the singers repeated their songs for me.”

Despite this enthusiasm, Chabrier ended up writing relatively few Spanish-themed works, largely due to his publishers’ lack of interest. After unsuccessfully requesting the libretto for “a light Spanish comic opera” on several occasions, he decided to compose a jota for piano duet. Orchestrated and expanded, it became his celebrated rhapsody *España* (1883), premiered that same year at the Théâtre du Château d’Eau by the Société des Nouveaux Concerts under the direction of Charles Lamoureux, to whom the piece is dedicated. Chabrier himself made a piano version of the work, which was later parodied by Erik Satie in *Españaña*. His catalogue also includes two other piano works with Spanish echoes: *Mauresque* (1881) and *Habanera* (1885).

Colorful and joyful, *España* remains Chabrier’s most popular composition. Marked “Allegro con fuoco”, it opens with a clear imitation of strumming guitars in 3/8 meter. The first theme is a lively and

danceable jota aragonesa, which recurs throughout the piece in varied textures and contrapuntal combinations. Manuel de Falla once remarked: “No Spaniard has captured the richness of the jota—as sung by Aragonese peasants—with as much genius as Chabrier.” Another major theme in the score is a lyrical, sensual malagueña, and there are additional motifs that contribute to the expressivity, vitality, and rhythmic variety of this brilliant yet compact composition.

Nikolai Rimsky-Korsakov (1844–1908), like the other members of the “Mighty Handful” of Russian composers, pursued a professional life beyond music. He combined his work as a composer and teacher with a military career: first as an officer in the Imperial Russian Navy and later as a civilian inspector of naval bands. A passionate seafarer, he traveled widely during the 1860s, which gave him the opportunity to encounter music considered exotic at the time. Regarding his direct relationship with Spain, we know he docked in the ports of Ferrol and Vigo and spent several days in Cádiz. Though he was deeply devoted to Russian folklore—as demonstrated in works such as *The Russian Easter Festival Overture* and *Overture on Russian Themes*—

he also composed music inspired by what was then broadly categorized as “the Orient,” including the symphonic poem *Night on Mount Triglav*, the *Fantasia on Serbian Themes*, and the symphonic suite *Scheherazade*.

Within this tradition of “musical orientalism” lies the *Capriccio espagnol*, **Op. 34** (1887), a brilliant expression of the fascination many Russian artists felt—especially in the late 19th century—for the sounds of Spanish popular music. Following the path laid by Glinka, Rimsky-Korsakov turned to contemporary collections of Spanish songs. He based parts of this work on melodies found in *Ecos de España: Colección de cantos y bailes populares* (1874), a songbook compiled by Spanish professor and musicologist José Inzenga. “Spanish themes, especially those with a dance character, provided me with rich material for achieving a wide variety of orchestral effects,” the composer wrote in his *Chronicle of My Musical Life*. In this piece, the sonic archetypes of “Spanishness” are given new dimension through Rimsky-Korsakov’s masterful orchestration. Originally conceived as a fantasy for violin and orchestra, *Capriccio espagnol* was completed during the

composer’s mature period and premiered in 1887 in St. Petersburg as part of the Russian Symphony Concerts series, closely linked to the circle of The Five. Its success continued abroad, especially after its performance in Paris at the 1889 Exposition Universelle.

The work is structured in five sections, each drawing from musical traditions of different regions of Spain. It begins with an “Alborada”, a festive morning dance from northern Spain, played at dawn. Marked “Vivo e strepitoso”, the opening section is built on a fragmented principal theme brimming with trills in both piano parts. The second movement, “Andante con moto”, presents a series of variations on a nostalgic melody in triple meter introduced like a chorale in the *primo* part. The “Alborada” returns with added ornamentation and harmonic density. The fourth movement, Scene and Gypsy Song, reflects Andalusian influences. The *secondo* imitates the original snare drum roll with tremolo, while the *primo* evokes brass fanfares and the playful soliloquies of violin, flute, clarinet, oboe, and harp. The accompaniment takes on a distinctly percussive, guitar-like quality. Finally, the vigorous and elegant “Asturian Fandango” frames the last section, culminating in a symmetrical structure that

ends with a dazzling coda reintroducing the “Alborada”.

Thanks to the piano—a truly universal instrument—Debussy, Ravel, Chabrier, and Rimsky-Korsakov not only developed their early compositional voices, but also found a vehicle through which their orchestral masterpieces could be adapted and performed beyond the concert hall. Through their own arrangements or those by trusted collaborators, these works have reached intimate settings and private homes around the world. The keyboard’s orchestral richness—especially in four-hand performance—and its ability to imitate or evoke the timbral variety of an orchestra allow the Lago-Navarro Duo to showcase their artistry and technical command in a beloved and familiar repertoire, deeply ingrained in the collective musical memory of the Spanish people. In this album, *Ibérica*, *Rapsodie espagnole*, *España*, and *Capriccio espagnol* are brought together in a fresh concert format, allowing the musical echoes of Spain to resound with renewed brilliance.

Eva Sandoval

Belén Navarro & Juan Lago Piano Dúo

El dúo fue fundado en 1997 en Ámsterdam, durante la etapa final de estudios en el Sweelinck Conservatorium, donde recibieron formación de maestros como Jan Wijn, Håkon Austbø, György Sebők y Eugen Indjic, entre otros. Desde entonces, ha desarrollado una sólida trayectoria internacional, ofreciendo recitales tanto a dos pianos como a piano a cuatro manos en escenarios de Europa, Estados Unidos y Oriente Medio. Su repertorio abarca desde Bach hasta Lutosławski, con una marcada predilección por programas eclécticos que combinan el clasicismo vienés, el impresionismo francés y el jazz americano, con obras de Mozart, Debussy o Dave Brubeck. Entre sus actuaciones más destacadas figura su participación en el V Festival del Mediterráneo, bajo la dirección artística de Zubin Mehta, en el Palau de les Arts de Valencia, donde interpretaron la obra de Claude Debussy para piano a cuatro manos y dos pianos. Han sido invitados también a festivales internacionales como el Washington International Piano Festival (Estados Unidos) y la Semaine Internationale de Piano et Musique de Chambre de Blonay (Suiza), recibiendo elogios por su compenetración y madurez expresiva. Compaginan su actividad concertística con la docencia en el Conservatorio José Iturbi de Valencia y en la Escuela Superior Musical Arts de Madrid. En cada uno de sus programas, el dúo busca ofrecer una experiencia musical vibrante, marcada por la riqueza tímbrica, el diálogo constante y la variedad estilística.





Belén Navarro & Juan Lago Piano Duo

Founded in 1997 in Amsterdam during the final stage of their studies at the Sweelinck Conservatorium, the duo was shaped by the influence of renowned masters such as Jan Wijn, Håkon Austbø, György Sebők and Eugen Indjic, among others. Since then, they have built a solid international career, offering recitals for two pianos and piano four hands across Europe, the United States, and the Middle East. Their repertoire ranges from Bach to Lutosławski, with a strong preference for eclectic programmes that combine Viennese Classicism, French Impressionism, and American jazz, including works by Mozart, Debussy, and Dave Brubeck. Among their most notable performances is their appearance at the V Festival del Mediterráneo under the artistic direction of Zubin Mehta at the Palau de les Arts in Valencia, where they performed Debussy's work for piano four hands and two pianos. They have also been invited to international festivals such as the Washington International Piano Festival (USA) and the Semaine Internationale de Piano et Musique de Chambre de Blonay (Switzerland), earning praise for their ensemble precision and expressive maturity. They combine their performance activities with teaching at the José Iturbi Conservatory in Valencia and the Escuela Superior Musical Arts in Madrid. In every programme, the duo seeks to offer the audience a vibrant musical experience, rich in timbre, constant dialogue, and stylistic variety.

RAPSODIE ESPAGNOLE

Claude DEBUSSY

Iberia

- | | |
|--|------|
| [1] I. Par les rues et par les chemins | 7:00 |
| [2] II. Les parfums de la nuit | 7:21 |
| [3] III. Le matin d'un jour de fête | 4:27 |

Emmanuel CHABRIER

- | | |
|------------|------|
| [4] España | 6:38 |
|------------|------|

Maurice RAVEL

Rapsodie Espagnole

- | | |
|--------------------------|------|
| [5] I. Prélude à la nuit | 3:52 |
| [6] II. Malagueña | 2:00 |
| [7] III. Habanera | 2:34 |
| [8] IV. Feria | 6:14 |

Nicolái RIMSKY-KORSAKOV

Capriccio Espagnol

- | | |
|-------------------------------|------|
| [9] I. Alborada | 1:21 |
| [10] II. Variazioni | 4:12 |
| [11] III. Alborada | 1:21 |
| [12] IV. Scena e Canto gitano | 5:20 |
| [13] V. Fandango asturiano | 3:27 |

BELÉN NAVARRO · JUAN LAGO

PIANO DUO

Booklet in Spanish & English

Recording venue:

Auditorio Manuel de Falla,
Granada 5-7 August 2022

Music Producer: Paco Moya

Sound engineer: Cheluis Salmerón

Mixing & Mastering: Iberia Studio

Liner notes: Eva Sandoval

Photos: Pepe Marín

Executive Producer: Gloria Medina

© 2025 Copyright: IBS Artist

Veleta, 20 · 18140

La Zubia (Granada - Spain)

info@ibsclassical.com

NºCat: IBS122025

DL GR 887-2025

CD total time 56:02