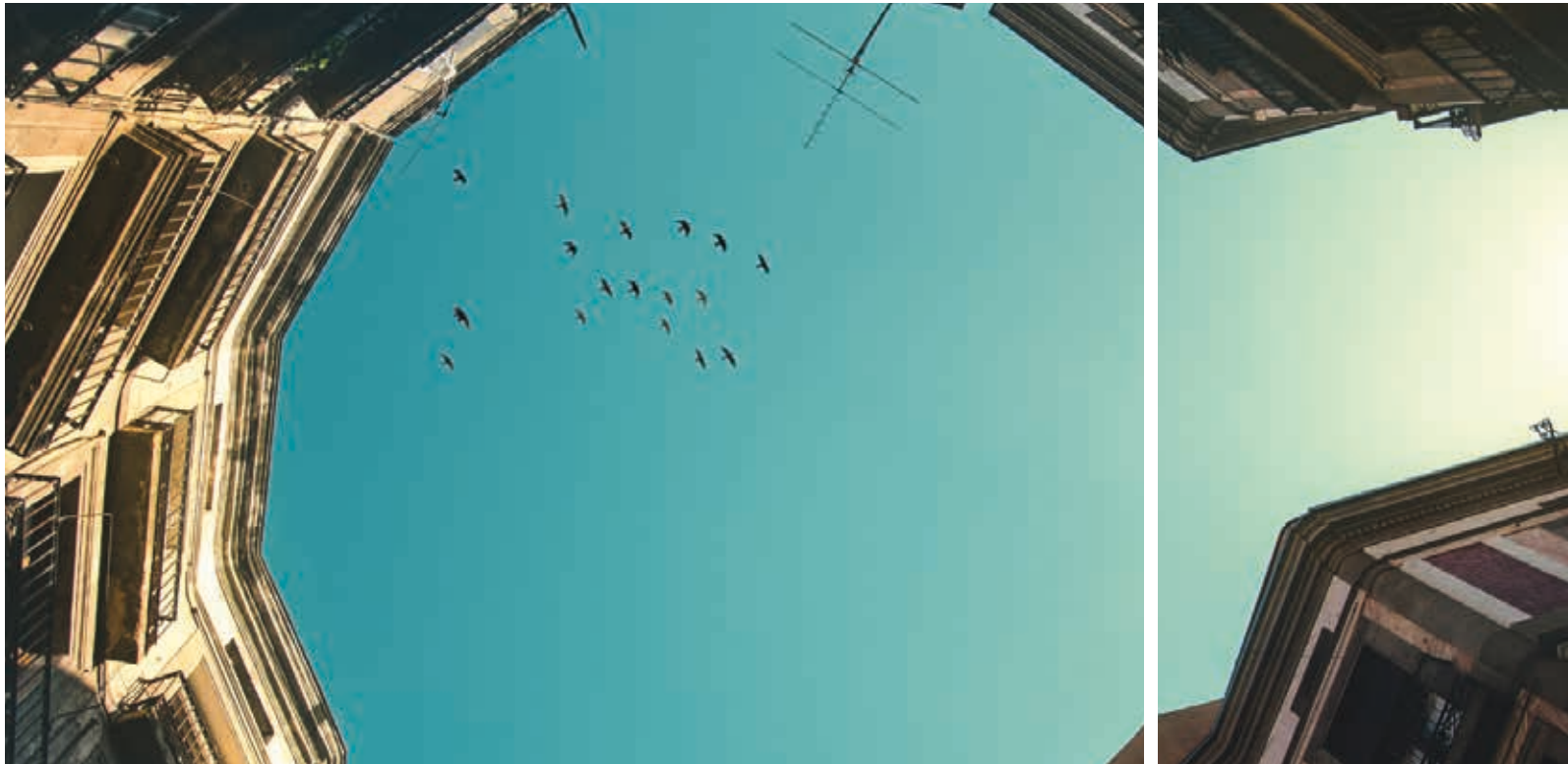


Ventanas A Glimpse of Another Spain
Works by Antonio Ruiz-Pipó, Federico Mompou
and Manuel de Falla



Ali Hirèche, Piano

Ventanas A Glimpse of Another Spain

Ali Hirèche, Piano

Manuel de Falla (1876–1946)

Fantasia Baetica (1919)

01 (13'18)

Antonio Ruiz-Pipó (1934–1997)

Ventanas (1997)

World Premiere Recording

02 I (02'34)

03 II (03'14)

04 III (03'38)

05 IV (00'53)

06 V (02'24)

07 VI (01'21)

Variaciones sobre un tema popular catalán (1991)

World Premiere Recording

08 (09'48)

Federico Mompou (1893–1987)

Impresiones intimas (1911–14, rev. 1959)

09 I (01'13)

10 II (01'32)

11 III (00'37)

12 IV (01'38)

13 V Pájaro triste (03'03)

14 VI La Barca (02'08)

15 VII Cuna (03'39)

16 VIII Secreto (03'18)

17 IX Gitano (03'21)

Antonio Ruiz-Pipó

Variaciones sobre un tema popular gallego (1980/84)

World Premiere Recording

18 (13'11)

Total Time (70'59)

The Other Spain

In Memory of Antonio Ruiz-Pipó

The clicking of castanets and festive sounds: That seems not only to be the epitome of Spanish music but also to form the essence of the Spanish national character. However, this view is unfair to the country and its people, says Ruth Ruiz-Pipó, widow of the Spanish composer Antonio Ruiz-Pipó. It superficially reduces the diversity of the Iberian Peninsula and disregards the somber gravity which is also part of Spain's national culture.

Darkness, hidden behind thousands of happy faces, is a daily companion in contacts with Spaniards, not least with her husband, too, reports Ruth Ruiz-Pipó. This CD is a collection of pieces by the artist, who came from Granada and grew up in Barcelona, presenting them alongside works by two other great Spanish composers of the 20th century: Manuel de Falla and Federico Mompou. Their light-heartedness and depth, their joy and melancholy bear testimony to Spain's highly diverse qualities.

The works of Ruiz-Pipó were composed over a period of more than 15 years—from about 1980 until just before the death of the composer in the fall of 1997. The oldest work is his *Variations on a Galician Folk Theme*, which Ruiz-Pipó dedicated to his wife. The variations quickly distance themselves from the initial simple unaccompanied theme. But the artistic, dissonant structures, whirling around seconds and sevenths, with which the

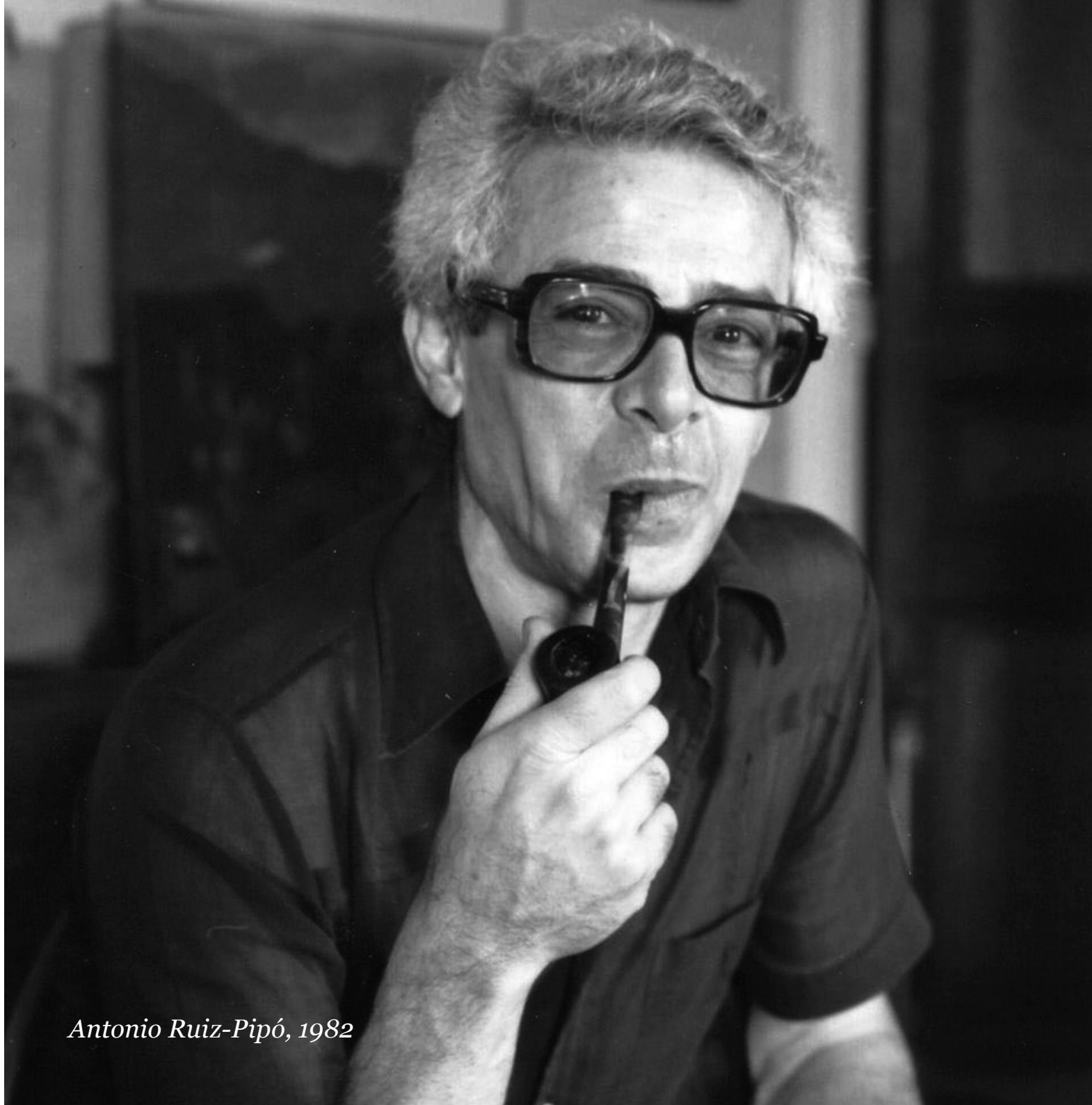
composer gives us a glimpse into the past through this piece, can never be completely forgotten.

This storied past played a major role in the early musical training the young Ruiz-Pipó received in the Escolanía de Nuestra Señora de la Merced in Barcelona: He came into contact with medieval music, plainchant and church modes. As a small child, Antonio already moved with his mother and siblings from his native Granada to Catalonia. His father disappeared in the first uprisings of the Civil War in 1936 in the same week as the poet García Lorca, and the family had to survive the difficult times without him. The exceptional talent of the young Antonio soon attracted attention. He studied piano with the great Alicia de Larrocha and composition with José Cercós and Manuel Blancafort.

At the time there was a vibrant contemporary music scene in Barcelona—with close ties to France. For example, the Institut Français was an influential meeting place for musicians, among other things, as a result of a concert series which starting in 1950 featured the first works of Ruiz-Pipó. He knew and revered the great Catalans: Xavier Montsalvatge and Federico Mompou, to whom the eighth of the Galician Variations is dedicated, a hymn-like piece consisting of powerful chord clusters.

In his *Variations on a Catalan Folk Song*, Ruiz-Pipó also demonstrates his artistic ability to give new form to a simple Christmas song while, at a deeper level, also leaving its essential character untouched: His *El noi de la mare* (*The Child of the Mother*) is about a visit to the Infant Jesus and the question of what it would be best to bring him to eat. The rocking $6/8$ meter of the song, which every Catalan knows, is catchy, no matter with what virtuosity Ruiz-Pipó tried to move beyond it.

Again and again in Iberian art works such as those of the painter Francisco de Goya, complex dark scenes in the form of distorted masks, eerie apparitions or black “glimmers of



Antonio Ruiz-Pipó, 1982

light” create a counterpoint to the cliché of the cheerful, castanet-clicking Spain. Examples can also be found in the works of Manuel de Falla, who can be regarded as the national composer: His *Fantasia Baetica* is marked by “cante jondo,” the coarse Flamenco singing style. In 1920, de Falla dedicated it to the esteemed pianist Arthur Rubinstein, in hope that he would like the piece as much as the brilliant ballet *El amor brujo*, a glittering nocturnal piece about love, death and magic. But Rubinstein was concerned about the enormous technical demands posed by the piece and apparently it was too awkward, too austere, too deep for him—perhaps too far removed from the glittering Spanish outward appearance mentioned above. The most ambitious piano piece by de Falla is full of harsh sound effects taken from the flamenco guitar, and his impressionist tonal language is marked by archaic sounds, sighs and frantic repetitions.

Almost a generation younger than de Falla, the composer Federico Mompou was born in Barcelona to a Catalan father and French mother. Like de Falla and other important Spanish musicians of his time, such as Isaac Albéniz, he spent a not inconsiderable portion of his life in Paris. French and Spanish music thus had a substantial influence on each other in the period before the First World War: For example, the tonal language of Claude Debussy can be heard in the later works of Albéniz as well as in de Falla’s *Fantasy* mentioned above. In turn, the Spanish tradition is heard in works such as the *Rapsodie espagnole* by Maurice Ravel, *Iberia* by Debussy or *España* by Emmanuel Chabrier.

Federico Mompou’s work was also substantially influenced by Paris as the leading international center of music, and it gives us a varied, definitely ambiguous image of Spain. The role model Debussy, but, above all, the reduced sounds of Erik Satie can be heard in his frequently veiled piano pieces. As early as in *Impresiones intimas*, which he wrote between 1911 and 1914, making it one of his earliest compositions, Mompou’s principle

of maximum reduction can be recognized. Here there is nothing external or superficial. The small, extremely intensive character pieces develop their mood in the smallest space. They tell of simple things which are like messages to the modern world from a time that has passed, as Mompou himself expressed it.

Mompou and Ruiz-Pipó met in Barcelona, as the widow, who lives in Paris, recalls. She regards it as unlikely that they talked about the many different facets of Spanish identity. For her husband expressed the dark side of Spanish culture only in his music, not in words. But that Ruiz-Pipó came into contact with the music of Mompou at that time seems obvious when you hear his own six *Ventanas* (*Windows*). They are the clearest and, at the same time, the most puzzling evidence of the versatility of the composer: Musical snapshots by a Spaniard, but not Spanish music one would expect in the folk tradition. For this reason it is exciting to combine differing views of the music: the personal and biographical approach and the view of someone examining the musical symbols.

The *Ventanas* are among Ruiz-Pipó's final works. He wrote the sixth part only two months before his death. He played one or another short fragment to his wife, but never the cycle as a whole. She found the sheet music while putting her husband's papers in order after his death.

The pieces are all very short, and feel like entries in a diary: Not one is longer than four minutes, while N^o. 4 and N^o. 6 last only about one minute. The *Ventanas* are numbered consecutively and, like Debussy's *Préludes*, accompanied by brief comments of a few words included as closing remarks—or as a title. Bar lines are completely absent, although accents and a rhythmic pulse often emerge from a movement in a style similar to the French master of ambiguous personal withdrawal: Erik Satie. The floating effect and freedom that can be sensed when listening to the six exquisite gems are certainly the

result of this method of notation. The tonal idiom of the pieces is post-impressionistic. It is reminiscent of the later music of his friend Mompou, also of Messiaen, and calls Béla Bartók to mind in its more strongly rhythmic sections. Three of the pieces are dedicated to an old friend of Antonio and his wife, the sound engineer Joel Perrot. N^{os}. 4 to 6 have no dedication.

From N^o. 1 on, Ruiz-Pipó offers us several aspects of the multidimensional world of *Ventanas*. The contemplative cycles give rise to a delicate melody, which develops with a regular rhythmic pulse and in thirds. Hints such as castanets, a little drum, or a birdsong divide the piece in three places. Whether the syncopations, which creep into the flow, remind the listener of the slow tango, whose most famous example is the one by Isaac Albéniz, remains open. And, if you please, what is the meaning of the closing remark: “À la longue barbe du Père Johannes” (“To father Johannes’s long beard”)? Ruth Ruiz-Pipó is certain that we should think of Johannes Brahms here. One of those jokes that was common between the good friends Perrot and Ruiz-Pipó? Or a reference to Brahms’s love of thirds? Or . . . ? A secret that will probably never be solved.

N^o. 2 is a play on the repetition of notes. The notation is direct: “. . . celle qui répète . . .” (the thing that repeats). Who repeats what? Is he referring to a bell? Should the sound of a bell be evoked? The three most frequently repeated notes are A, G \sharp and C \sharp . As in the famous *Prelude in C-sharp minor* by Sergei Rachmaninoff, or like in Frédéric Chopin’s “Raindrop” Prelude.

In addition to the person to whom it is dedicated, Perrot, N^o. 3 is also dedicated to the memory of the Japanese master of silence, Tōru Takemitsu. The news of the latter’s death must have reached Ruiz-Pipó shortly before he copied out the score. He greatly admired the intimate and focused concentration of Takemitsu’s music. The piece uses a



Manuel de Falla in Paris, 1928

structure (according to his notation: “. . . Cinq et Six . . .” [five and six]) based essentially on alternating fifths and sixths, as well as on dissonances resulting from the simultaneous sounding of these two intervals. These are heard, in different timbres, across all the octaves of the keyboard.

Bartók’s incomparable dance rhythms, based on folk music, were certainly the inspiration for N^o. 4. However, it is the first fast “window” in which the even, Bartók-like eighth-note groups, for example 3+3+2 or 3+4, are not maintained. The clear connection to the keynote is also strengthened by the title “sur le do” (on the C note) at the end: It is a piece based on the C note. It can only be speculated whether the boyish humor the composer retained all his life also intended a pun on the French “back” (“on the back,” “sur le dos,” sounds exactly like “sur le do” or “on the C note”). Whatever the case, in this little scherzo the note of C has to endure quite a bit!

Antonio Ruiz-Pipó composed numerous works for the classical guitarist Narciso Yepes. They knew and liked each other. The signature “Le Bègue,” “the stutterer,” refers to him, according to Ruth Ruiz-Pipó. With the exception of him, there was no other person with this characteristic in their circle of acquaintances. This assumption is supported by the date the piece was composed: May 11, 1997. Yepes had died exactly a week before. The work is marked by tranquil circling, with only a cautious outbreak as the high point of the piece: The tempo grows faster, a climax—fermata, we catch our breaths—the initial gentle rocking is followed by a new beginning.

Finally comes a recapitulation, both a summary and an outlook, waiting . . . for what for what then, actually? Below the piece, which was composed almost exactly two months before the composer’s death, is inscribed “En attendant,” which could be translated as “Awaiting.” Even before becoming gravely ill, he was already anticipating his own death,

and never lost sight of it. This is understandable from his own family history. Even after 60 years, the news of the death of his own missing father could have reached him. But this was also a very Spanish characteristic, if you think about the omnipresence and cold grandeur of that country's monumental tombs. In this way, the last of the *Ventanas*, with its combinations of sounds, its probing of the remote regions of the keyboard—if he had been able to, Ruiz-Pipó would probably have gone further—becomes a church window. A glimpse of another world, which suggests that in the face of death, nothing can surpass how music can reveal your innermost self.

Tilman Böttcher

The Artist

Biographical Notes

Born in Paris in 1976, Ali Hirèche began his music studies with Antonio Ruiz-Pipó. He subsequently moved to Italy to study at the Milan Conservatory with Riccardo Risaliti, graduating with highest honors. He then joined the Accademia di Imola “Incontri col Maestro” to attend master classes with Alexander Lonquich, Andrei Jasin-sky and Louis Lortie, and pursued further studies at the Fondazione per il pianoforte in Cadenabbia with such leading pianists as Andreas Staier, Dmitri Bashkirov and Charles Rosen.

At the age of 15, Ali Hirèche began performing in recitals and concerts with orchestras in Italy and abroad, including the



Ali Hirèche

Sala Verdi and Sala Puccini in Milan, at Gasteig Munich and in Baden-Baden and Austria. Hirèche also took part in various international competitions, winning Second Prize at the Luciano Gante International Competition and First Prizes at both the Venice Piano Competition of the Teatro La Fenice and at the Rencontre Internationale de Piano du Mée-sur-Seine Competition.

After these achievements, Ali Hirèche was invited to perform at many prestigious concert halls such as the PalaFenice, the Teatro Malibran and the Ateneo Veneto in Venice, the Teatro Politeama in Palermo, and at various venues in Milan, Padua and Rome.

Since 2003, he has performed at the Salle Cortot in Paris and various festivals, including Piano en Valois, Musique sur Ciel, Musique à Deauville and Pays Briard. Ali Hirèche has been featured in radio broadcasts such as France Musique and RAI. He has also produced and written for the *Il Pianista* program on Radio Classica in Milan.

www.alihireche.com

Das andere Spanien

Im Gedenken an Antonio Ruiz-Pipó

Kastagnetten-Klänge und festliches Treiben: Das scheint nicht nur der Inbegriff von spanischer Musik zu sein, sondern auch das Wesen des spanischen Nationalcharakters zu bilden. Diese Sichtweise aber tue dem Land und seinen Menschen Unrecht, sagt Ruth Ruiz-Pipó, die Witwe des spanischen Komponisten Antonio Ruiz-Pipó. Sie reduziere die iberische Vielschichtigkeit auf oberflächliche Weise und vergesse die Schwermut, die ebenso zur nationalen Kultur gehöre.

Die Dunkelheit, versteckt hinter tausend lustigen Geschichten, sei alltäglicher Begleiter im Umgang mit Spaniern, nicht zuletzt auch mit ihrem Mann, berichtet Ruth Ruiz-Pipó. Diese CD versammelt Stücke des aus Granada stammenden und in Barcelona aufgewachsenen Künstlers und verbindet sie mit Werken von zwei anderen wichtigen spanischen Komponisten des 20. Jahrhunderts: Manuel de Falla und Federico Mompou. In ihrer Leichtigkeit und Tiefe, ihrer Heiterkeit und Melancholie bezeugen sie den Facettenreichtum des Landes.

Die Entstehungszeit der Werke von Ruiz-Pipó umfasst einen Zeitraum von mehr als 15 Jahren – von circa 1980 bis kurz vor dem Tod des Komponisten im Herbst 1997. Das älteste Stück sind seine **Variationen über ein volkstümliches galizisches Thema**, die

Ruiz-Pipó seiner Frau gewidmet hat. Die Variationen entfernen sich schnell vom einfachen, unbegleitet vorgetragenen Thema. Doch lassen uns diese kunstvollen, dissonanten, um Sekunden und Septimen kreisenden Gebilde den Blick in die Vergangenheit, den uns der Komponist mit diesem Stück gewährt, niemals völlig vergessen.

In der ersten Musikerziehung, die der junge Ruiz-Pipó bei den Chorknaben des Mercedarier-Ordens in Barcelona erhielt, spielte diese Vergangenheit eine große Rolle: Er kam mit mittelalterlicher Musik, mit gregorianischen Gesängen und Kirchentönen in Berührung. Antonio war mit seiner Mutter und den Geschwistern schon als kleines Kind vom Geburtsort Granada nach Katalonien gezogen. Sein Vater war in den ersten Unruhen des Bürgerkriegs im Jahr 1936 in der gleichen Woche wie der Dichter García Lorca verschwunden und die Familie musste in schwierigen Zeiten ohne ihn überleben. Schon bald machte sich das außergewöhnliche Talent des jungen Antonio bemerkbar. Er erhielt Klavierunterricht bei der großen Alicia de Larrocha und Kompositionsunterricht bei José Cercós und Manuel Blancafort.

Es gab damals in Barcelona rund um die zeitgenössische Musik eine lebendige Szene – mit engen Verbindungen nach Frankreich. So war das Institut français ein maßgeblicher Treffpunkt der Musiker, unter anderem durch eine Konzertreihe, die ab 1950 auch erste Werke Ruiz-Pipós auf dem Programm hatte. Dieser kannte und verehrte die großen Katalanen: Xavier Montsalvatge und Federico Mompou, dem die achte der galizischen Variationen gewidmet ist, ein hymnisches, aus mächtigen Akkordblöcken zusammengesetztes Stück.

Auch in den Variationen über ein katalanisches Volkslied demonstriert Ruiz-Pipó seine Kunst, ein schlichtes Weihnachtslied extrem zu verfremden und gleichzeitig den Charakter in einer darunterliegenden Schicht unangetastet zu lassen: Das *El*

noi de la mare (Das Kind der Mutter) dreht sich um einen Besuch beim Jesuskind und die Frage, was man ihm am besten zu essen mitbringen könne. Der wiegende Sechsaachteltakt des Lieds, das jeder Katalane mitsingen kann, bleibt im Ohr, wie virtuos sich Ruiz-Pipó auch davon entfernen mag.

Vielschichtige, dunkle Szenen in Form von verzerrten Masken, unheimlichen Erscheinungen oder schwarzen „Blitzlichtern“ bilden in iberischen Kunstwerken wie denen des Malers Francisco de Goya immer wieder einen Kontrapunkt zum Klischee vom heiteren und kastagnettenklappernden Spanien. Auch im Werk Manuel de Fallas, der als Nationalkomponist des Landes gelten kann, finden sich Beispiele: Seine *Fantasia Baetica* ist vom „Cante jondo“ geprägt, dem rauen Flamenco-Gesang. 1920 widmete de Falla es dem von ihm verehrten Pianisten Arthur Rubinstein, in der Hoffnung, diesem werde das Stück genauso gefallen wie sein brillantes Ballett *El amor brujo*, ein nächtlich glänzendes Stück um Liebe, Tod und Zauberei. Doch Rubinstein hatte zunächst Respekt vor den enormen technischen Anforderungen des Stücks und anscheinend war es ihm doch zu sperrig, zu herb, zu tief – vielleicht zu weit entfernt von der oben beschriebenen spanischen Oberfläche. Das am größten angelegte Klavierwerk de Fallas ist gespickt mit harten Klangeffekten, die der Flamencogitarre abgelauscht sind, und seine impressionistische Tonsprache ist durchzogen von archaischen Klängen, von Seufzern und gehetzten Repetitionen.

Beinahe eine Generation jünger als de Falla ist der in Barcelona geborene Komponist Federico Mompou, Sohn eines Katalanen und einer Französin. Wie de Falla und andere bedeutende spanische Musiker seiner Zeit, zum Beispiel Isaac Albéniz, verbringt er einen nicht unbeträchtlichen Teil seines Lebens in Paris. Und so beeinflussen sich die französische und die spanische Musik gerade in der Zeit vor dem ersten Weltkrieg wesentlich:



Federico Mompou, 1955

aude Debussys Klänge werden zum Beispiel in den späten Werken von Albéniz oder auch de Fallas oben erwähnter Fantasie rezipiert. Die spanische Tradition wiederum schlägt sich in Werken wie der *Rapsodie espagnole* von Maurice Ravel, *Iberia* von Debussy oder *España* von Emmanuel Chabrier nieder.

Auch Federico Mompou's Schaffen wurde von der Weltstadt der Musik maßgeblich geprägt, auch sein Schaffen vermittelt uns ein vielschichtiges, durchaus uneindeutiges Bild von Spanien. Das Vorbild Debussys, vor allem aber die reduzierten Klänge Erik Saties fallen in seinen oftmals verschleierte Klavierstücken wider. Schon in den *Impresiones intimas*, welche er zwischen 1911 und 1914 schrieb und die damit zu seinen frühesten Kompositionen zählen, ist Mompou's Prinzip der äußersten Reduktion zu erkennen. Hier findet sich nichts Äußerliches, Oberflächliches. Die kleinen, äußerst intensiven Charakterstücke entfalten ihre Stimmung auf kleinstem Raum. Sie erzählen von einfachen Dingen, die in der modernen Welt wie Boten einer vergangenen Zeit wirken, wie es Mompou selbst ausdrückte.

Mompou und Ruiz-Pipó sind sich, so erinnert sich die in Paris lebende Witwe, in Barcelona begegnet. Dass sie dort über die vielen Facetten der Spanier gesprochen haben, hält sie für unwahrscheinlich. Denn ihr Mann habe die dunkle Seite der spanischen Kultur nur durch seine Musik ausgedrückt und nicht mit Worten. Dass aber Ruiz-Pipó damals mit Musik von Mompou in Berührung kam, scheint offensichtlich, wenn man seine eigenen sechs *ventanas (Fenster)* hört. Sie sind die klarsten und zugleich rätselhaftesten Zeugnisse der Vielschichtigkeit des Komponisten: Momentaufnahmen eines Spaniers, jedoch keine spanische Musik, wie sie im Folklore-Buche steht. Es ist deshalb spannend, verschiedene Blickwinkel auf die Musik zu kombinieren: den persönlichen und biografischen Zugang und den auf die musikalischen Zeichen betrachtenden.

Die *Ventanas* zählen zu Ruiz-Pipós letzten Werken. Die Nummer sechs schrieb er nur zwei Monate vor seinem Tod. Er hatte seiner Frau hier die eine, da die andere Bagatelle vorgespielt, nie aber den Zyklus als Ganzes. Sie fand die Noten, als sie den Nachlass ihres Mannes ordnete.

Die Stücke sind allesamt sehr kurz: Keines ist länger als vier Minuten, die Nummern vier und sechs dauern sogar nur rund eine Minute. Die *Ventanas* sind durchnummeriert und alle, wie die *Préludes* von Debussy, mit einer knappen Bemerkung, mit wenigen hingeworfenen Wörtern als Nachschrift – oder auch als Titel – versehen. Taktstriche fehlen völlig, oft ergeben sich aber Schwerpunkte und ein Puls aus dem Satz heraus, so, wie es auch der französische Meister des doppelbödigen In-sich-Gekehrtseins praktizierte: Erik Satie. Sicher sind das Schweben und die Freiheit, die man beim Hören der sechs kleinen Kostbarkeiten empfindet, ein Ergebnis dieser Notationstechnik. Die Tonsprache der Stücke ist post-impressionistisch. Sie erinnert an die späte Musik des Freundes Mompou, mitunter an Olivier Messiaen, in den stärker rhythmisierten Bereichen mag man an Béla Bartók denken. Drei von den Stücken sind einem alten Freund von Antonio und seiner Frau gewidmet, dem Toningenieur Joel Perrot. Die Nummern vier bis sechs tragen keine Widmung.

Von der Nummer eins an bietet uns Ruiz-Pipó mehrere Blickwinkel auf die vieldimensionale Welt der *Ventanas* an. Das kontemplative Kreisen gebärt eine zarte Melodie, die sich in einem regelmäßigen Puls und in Terzen entfaltet. Vorschläge wie die von Kastagnetten, von einer kleinen Trommel oder auch von einer Vogelstimme gliedern das Stück an drei Stellen. Ob einen die Synkopen, die sich in den Fluss einschleichen, an den langsamen Tango erinnern, dessen berühmtestes Beispiel der von Isaac Albéniz ist, mag offen bleiben. Und was, bitte, bedeutet der Nachsatz: „À la longue barbe

du Père Johannes“ („Auf den langen Bart vom Alten Johannes“)? Ruth Ruiz-Pipó ist sich sicher, dass man hier an Johannes Brahms denken sollte. Einer jener Scherze, die zwischen den Freunden Perrot und Ruiz-Pipó an der Tagesordnung waren? Oder ein Hinweis auf Brahms'sche Terzenseligkeit? Oder ...? Ein Geheimnis, das wir aller Wahrscheinlichkeit nach nicht mehr lösen werden.

Nummer zwei ist ein Spiel mit Ton-Wiederholungen. Die Unterschrift ist direkt: „... celle qui répète ...“ – „... die, die wiederholt ...“. Wer wiederholt was? Ist die Rede von einer Glocke? Soll Glockengeläut evoziert werden? Die drei am häufigsten wiederholten Töne sind a, gis und cis. Wie im berühmten *Prélude cis-Moll* von Sergei Rachmaninoff oder ähnlich wie im „Regentropfen“-*Prélude* von Frédéric Chopin. Nummer drei ist, über den Widmungsträger Perrot hinaus, dem Andenken des japanischen Meisters der Stille, Tōru Takemitsu gewidmet. Die Nachricht von seinem Tod muss Ruiz-Pipó kurz vor der Niederschrift des Blattes erreicht haben. Er schätzte die intime und auf das Wesentliche konzentrierte Musik des Japaners sehr. Das Stück (die Unterschrift lautet: „... Cinq et Six ...“) baut im Wesentlichen auf einem Changieren zwischen Quinten und Sexten auf sowie auf den Reibungen, die aus dem gleichzeitigen Erklängen dieser beiden Intervalle resultieren. Diese ertönen in verschiedenen Farben über die Oktaven der Klaviatur hinweg.

Bartóks ungleichmäßige, der Volksmusik entlehnte Tanz-Rhythmen waren sicherlich Vorbild für die Nummer vier. Sie ist das erste schnelle „Fenster“, in dem jedoch die Bartók'schen gleichmäßigen Achtelgruppen, zum Beispiel 3+3+2 oder 3+4, nicht durchgehalten werden. Die klare Grundton-Bezogenheit wird auch durch den nachgestellten Titel „sur le do“ bekräftigt: Es handle sich um ein Stück, das auf dem Ton C aufgebaut ist. Ob die zeitlebens bewahrte Kindlichkeit des Komponisten sogar ein Wortspiel mit dem französischen „Rücken“ („auf dem Rücken“, „sur le dos“, klingt genau wie „sur le do“, also:

„auf dem Ton C“) hineingedacht hat, mag dahingestellt bleiben. In jedem Fall muss der Ton C in diesem kleinen Scherzo einiges aushalten!

Für Narciso Yepes hatte Antonio Ruiz-Pipó etliche Stücke geschrieben, die beiden kannten und mochten sich. Die Unterschrift „Le Bègue“, „der Stotterer“, soll sich auf ihn beziehen, so sagt Ruth Ruiz-Pipó. Es habe außer ihm keinen Menschen mit dieser Besonderheit in ihrem Bekanntenkreis gegeben. Unterstützt wird ihre Vermutung durch das Entstehungsdatum der Komposition: Es ist datiert auf den 11. Mai 1997, Yepes war genau eine Woche zuvor gestorben. Das Werk ist geprägt von einem ruhigen Kreisen, mit nur einem vorsichtigen Ausbruch als Höhepunkt des Stücks: Das Tempo zieht an, eine Steigerung – Fermate, Atemholen – und auf das anfängliche Wiegen folgt ein Neubeginn.

Schließlich das Resümee, die Zusammenfassung – aber auch der Ausblick, das Warten auf ... auf was denn eigentlich? „En attendant“ steht unter dem Stück, was man mit „Beim Warten“ übersetzen könnte. Geschrieben wurde es ziemlich genau zwei Monate vor dem Tod des Komponisten. Dieser hatte schon vor seiner schweren Krankheit das eigene Ableben immer im Blick. Zu verstehen aus seiner Familiengeschichte, hätte ihn doch die Nachricht vom Tod des verschollenen Vaters immer noch, selbst nach sechzig Jahren, ereilen können. Aber auch ein sehr spanischer Zug, denkt man an die Präsenz und die kalte Pracht der monumentalen Grabstätten. So wird das letzte der *Ventanas* mit seinen Klangballungen, seinem Suchen in den entlegenen Winkeln der Tastatur – wenn er es gekonnt hätte, wäre Ruiz-Pipó wahrscheinlich auch darüber hinausgegangen – zu einem Kirchenfenster. Ein Blick in eine andere Welt, der vermuten lässt, dass man sein Inneres selbst im Angesicht des Todes mit nichts besser offenbaren kann als durch Musik.

Tilmann Böttcher

Der Künstler

Biografische Anmerkungen

Ali Hirèche wurde 1976 in Paris geboren und begann sein Studium der Musik bei Antonio Ruiz-Pipó. Später ging er nach Italien, um am Conservatorio in Mailand bei Riccardo Risaliti zu studieren, wo er mit höchsten Auszeichnungen abschloss. Dann wechselte er an die Accademia di Imola „Incontri col Maestro“, um dort Meisterklassen bei Alexander Lonquich, Andrei Jasinsky und Louis Lortie zu besuchen. Darüber hinaus studierte er an der „Fondazione per il pianoforte“ in Cadenabbia bei Klaviergrößen wie Andreas Staier, Dmitri Baschkirow und Charles Rosen.

Mit 15 Jahren begann Ali Hirèche, Aufführungen und Konzerte mit Orchestern in Italien und darüber hinaus zu spielen, in Häusern wie dem Sala Verdi und Sala Puccini in Mailand, dem Münchener Gasteig sowie in Baden-Baden und Österreich. Hirèche nahm an einer Reihe internationaler Wettbewerbe teil. Er gewann den 2. Preis des internationalen Klavierwettbewerbs Luciano Gante und jeweils den 1. Preis bei den internationalen Klavierwettbewerben im Teatro La Fenice, Venedig, und der Rencontre International de Piano du Mée-sur-Seine.

Mit diesen Auszeichnungen wurde Ali Hirèche in viele renommierte Konzerthäuser eingeladen, darunter das PalaFenice, Teatro Malibran und Ateneo Veneto in Venedig, das Teatro Politeama in Palermo und weitere Häuser in Mailand, Padua und Rom.



Seit 2003 hat er in der Salle Cortot in Paris und auf diversen Festivals gespielt wie dem Piano en Valois, Musique sur Ciel, Musique à Deauville und Pays Briard. Ali Hirèche ist im Radio unter anderem bei France Musique und Radiotelevisione Italiana aufgetreten. Er hat als Autor und Produzent an *Il Pianista* mitgewirkt, einem Programm des Mailänder Radio Classica.

www.alihireche.com

La otra España

En memoria de Antonio Ruiz-Pipó

Sonidos de castañuelas y bullicio de fiesta: Muy a menudo se piensa que eso es la esencia de la música española y también la naturaleza del carácter español. Pero, ese punto de vista es injusto con el país y con sus naturales, dice Ruth Ruiz-Pipó, viuda del compositor español Antonio Ruiz-Pipó, pues reduce superficialmente la complejidad ibérica y deja de lado la oscura pena que forma parte igualmente de la cultura nacional.

La tenebrosidad, encubierta detrás de un sinfín de humoradas joviales, es un acompañante diario en el trato con españoles, así también con su marido, hace saber Ruth Ruiz-Pipó. Este CD reúne obras del artista, nacido en Granada y crecido en Barcelona – obras, que en su desenfado y en su profundidad, en su alegría y melancolía, testifican la riqueza de facetas del país – en combinación con obras de otros dos importantes compositores españoles del siglo XX: Manuel de Falla y Federico Mompou.

La época de composición de las obras de Ruiz-Pipó abarca un periodo de más de 15 años – desde, aproximadamente, 1980 hasta poco antes de la muerte del compositor, en otoño de 1997. La obra más antigua entre ellas es: *Variaciones sobre un tema popular gallego*, que Ruiz-Pipó dedicó a su mujer. Su sencillo tema es presentado sin acompaña-

miento y las variaciones se alejan rápidamente de él. Pero sus ingeniosas estructuras disonantes, girando alrededor de segundas y séptimas, no nos privan nunca totalmente de la mirada hacia el pasado que con esta obra nos entreabre el compositor.

En su primera educación musical, que el joven Ruiz-Pipó recibió en Barcelona, como niño del coro de la orden de los Mercedarios, las épocas lejanas ocupaban un importante lugar: así entró en conocimiento con música de la Edad Media, con el Canto Gregoriano y con los modos tonales eclesiásticos. Con su madre y sus hermanos, Antonio, aún niño pequeño, se trasladó de su ciudad natal a Cataluña. Su padre había desaparecido en el año 1936, durante las primeras turbulencias de la guerra civil, en Granada también y en la misma semana que el poeta Federico García Lorca y, así, en aquellos difíciles tiempos, la familia tuvo que sobrevivir sin él. El joven Antonio, cuyo extraordinario talento se manifestó ya pronto, tuvo clase de piano con la gran Alicia de Larrocha, y de composición con José Cercós y con Manuel Blancafort.

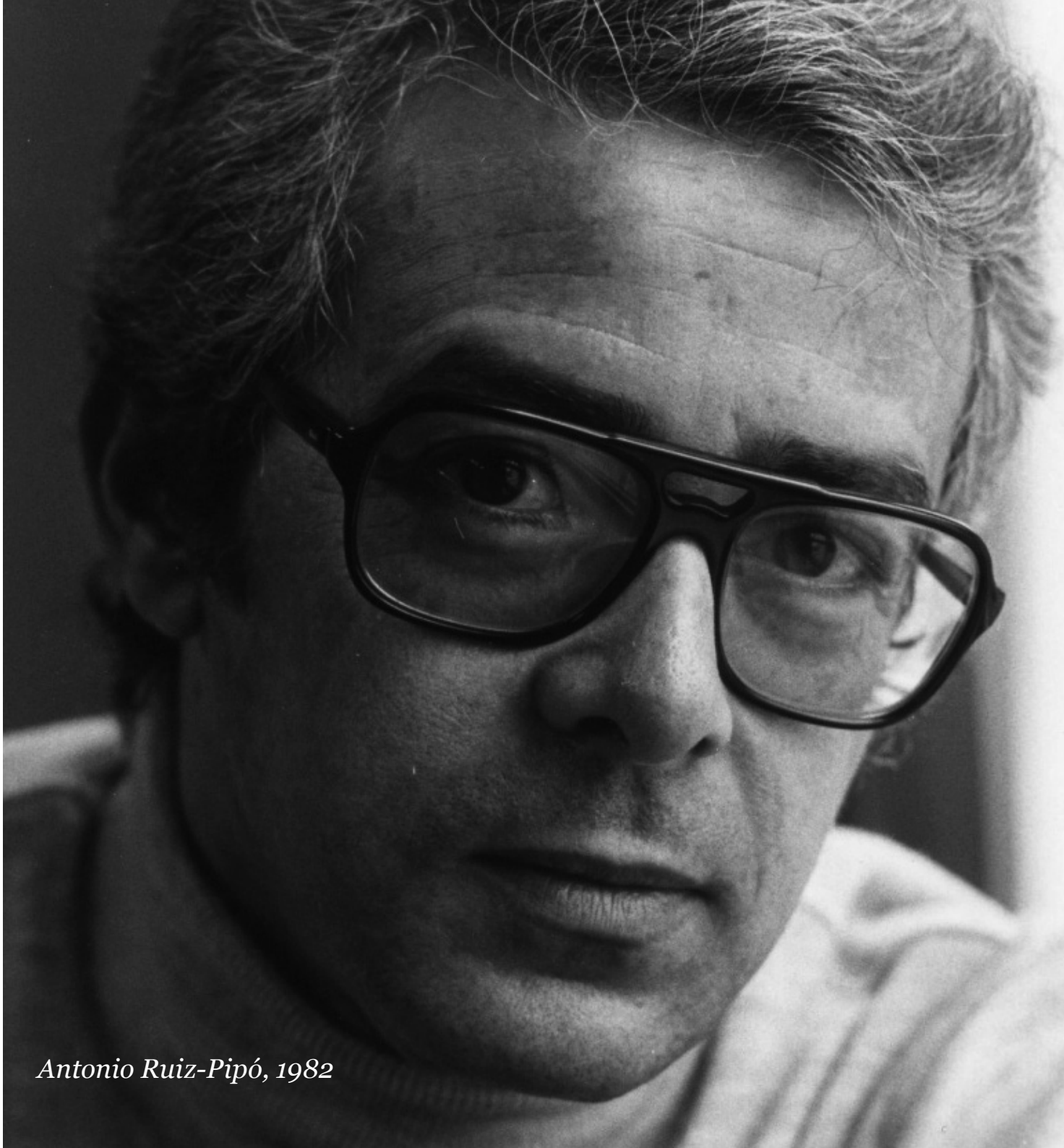
En aquel entonces, había en Barcelona un vivo ambiente para la música contemporánea, con estrecha relación con Francia. Así, el Instituto Francés era un lugar principal de encuentro de músicos, entre otras cosas por sus series de conciertos, en las que, ya a partir de 1950, se programaron algunas de las primeras obras de Ruiz-Pipó. Este conocía y admiraba a los grandes compositores catalanes: Xavier Montsalvatge y Federico Mompou, a quien está dedicada la octava de las variaciones gallegas, una pieza hímica, compuesta por robustos bloques de acordes.

En las *Variaciones sobre una canción popular catalana* demuestra Ruiz-Pipó igualmente su arte, transformando extremadamente un sencillo villancico, pero, a la vez, dejándole intacto, en una capa subyacente, su carácter propio. Este villancico, el muy conocido *El noi de la mare*, trata de una visita al Niño Jesús y de la pregunta, cuál podría ser la

mida más apropiada para llevarle. El balanceante compás de seis por ocho del villancico, n popular éste, que cada catalán lo sabría canturrear, sigue manteniéndose reconocible oído, independientemente del virtuosismo composicional con que Ruiz-Pipó se aleja del ma.

También en la obra de Manuel de Falla, quien puede considerarse el compositor nacional or excelencia, se encuentran ejemplos de oscuras y complejas escenas con distorsionadas áscaras, espeluznantes apariciones y negros destellos, como se ven en las obras del pin- r Francisco de Goya, y que constituyen un contrapunto al tópico de la España alegre y piqueteante de castañuelas. Su *Fantasia Baetica* está marcada por el „Cante jondo“, áspero Cante Flamenco. En 1920, de Falla la dedicó al por él admirado pianista Arthur ubinstein, en la esperanza de que esta pieza le pluguiera en igual medida que su brillante illet *El amor brujo*, obra nocturnal, alrededor de amor, muerte y encantamiento. Pero, o en Rubinstein encontró engorrosas las exigencias técnicas de la Fantasia, o esa música le e en sí misma incómoda, áspera e insondable – tal vez excesivamente alejada del gene- l, antes descrito superficial concepto de la música española, pues esta composición, la de ayores dimensiones dentro de la música para piano de Falla, está salpicada con duros ectos sonoros, procedentes de la guitarra flamenca, y su lenguaje musical está impregnado e sonos arcaicos, de suspiros y de precipitadas repeticiones.

En los años anteriores a la primera guerra mundial, la música francesa y la española se fluencian mutua y considerablemente: sonoridades y armonías debussyanas se hacen r también – p. ej. – en las composiciones tardías de Isaac Albéniz o en la mencionada antasia de Falla. Por otra parte, la tradición española encuentra expresión en obras tales mo la *Rapsodia española* de Maurice Ravel, la *Iberia* de Claude Debussy, o *España* de mmanuel Chabrier.



Antonio Ruiz-Pipó, 1982

El compositor Federico Mompou, nacido en Barcelona, de padre catalán y de madre ancesa, y casi una generación más joven que Manuel de Falla, pasa, al igual que éste y que otros importantes músicos españoles de su tiempo – p. ej., Albéniz – pasa, pues, en París una no pequeña parte de su vida. También su creación fue decisivamente influenciada por la metrópoli de la música y su obra nos ofrece una imagen polidimensional y muy heterogénea de España. El ejemplo de Debussy y, sobre todo, las restringidas armonías de Erik Satie resuenan en sus, frecuentemente veladas, piezas para piano.

Ya en sus *Impresiones íntimas*, compuestas entre 1911 y 1914 y que, por ello, cuentan entre sus obras más tempranas, es reconocible su principio compositivo de la máxima reducción. En ellas no se encuentra nada exógeno o superficial. Esas pequeñas sumamente intensas piezas despliegan su emocionalidad y espiritualidad individuales en espacios sumamente pequeños y cuentan de cosas sencillas, que en el mundo moderno suenan como emisarios de un tiempo anterior, como las caracterizó el mismo Mompou.

Según recuerda la viuda de Ruiz-Pipó, éste y Mompou se encontraron en Barcelona. Que ellos hubiesen hablado allí de los dispares estratos de lo español, lo tiene ella por improbable, pues su marido expresó el lado oscuro del alma española únicamente en su música, y no con palabras. Pero, cuando se oyen sus seis *Ventanas*, parece evidente que Ruiz-Pipó en aquel entonces tuvo que haber tenido ya contacto con la música de Mompou. Estas son los más claros testimonios de la complejidad del compositor: instantáneas de un español, pero no una música española como se la describe en guías turísticas y folclorísticas. Por ello, es interesante mirar a esa música desde una combinación de diversos puntos de vista: desde su contenido personal y biográfico, y desde su manifestación en la traslación a la notación musical.

Las *Ventanas* se cuentan entre las últimas obras de Ruiz-Pipó, tanto es así, que la número seis fue escrita sólo dos meses antes de su muerte. Él mismo había tocado para su mujer ocasionalmente la una u otra de las piezas, pero nunca todo el ciclo entero, cuya notación completa encontró ella al ordenar el legado de su marido.

Esas seis piezas son todas ellas muy cortas. Ninguna dura más de cuatro minutos, los números cuatro y seis, sólo alrededor de un minuto. El compositor las proveyó de numeración correlativa, y a todas, como Debussy a sus Preludios, también de una concisa nota final, al parecer espontánea, o también como título. Carecen de barras de compás, pero frecuentemente la composición misma depara pulsos y acentos métricos, tal como lo practicaba también Erik Satie, el maestro francés de la introversión ambigua. Evidentes son el balanceo flotante y la carencia de ataduras que se sienten al oír las seis pequeñas joyas, un resultado de esa técnica de notación musical. El lenguaje musical de esas piezas es post-impresionista y recuerda a la música tardía del amigo Mompou, a veces también a Olivier Messiaen y, en los momentos fuertemente rítmicos, a Béla Bartók. Tres de las piezas están dedicadas a Joel Perrot, un ingeniero de sonido, viejo amigo del matrimonio Ruiz-Pipó. Los números cuatro hasta seis no llevan dedicatoria alguna.

Desde el número uno, nos ofrece Ruiz-Pipó varias vistas al polifacético mundo de *Ventanas*. De la contemplativa rotación surge una delicada melodía que se desarrolla en terceras y con regular pulso. Golpeteos como de castañuelas, de un pequeño tambor o también de trinar de pájaro, estructuran la pieza en tres episodios. Y pudiera ocurrir que las sínco-pas que se infiltran en el movimiento, traigan a la memoria del oyente un tango lento, cuyo ejemplo más famoso es el de Isaac Albéniz. ¿Y qué significa la nota: „A la larga barba de tío Johannes“? Ruth Ruiz-Pipó está segura de que en este punto habría que pensar en Johannes Brahms. ¿Se trata de una de las bromas frecuentes entre los amigos Perrot y Ruiz-Pipó?

¿O es una alusión al envolvente bienestar proveniente de las terceras brahmsianas? ¿O ...? Un secreto cuya solución, muy probablemente, ya no nos será dado averiguar.

La Ventana segunda es un juego con repeticiones de tonos. La apostilla final es directa: „ ... la que repite ...“ ¿Quién repite qué? ¿Se refiere a una campana? ¿Quiere evocar, pues, tañido de campanas? Las tres notas más frecuentemente repetidas son: la, sol sostenido y do sostenido. ¿Como en el famoso *Preludio en do sostenido menor* de Sergej Rachmaninoff o como en el prelude de „La gota de agua“ de Frédéric Chopin?

La Ventana número tres está dedicada, además de a Joel Perrot, a la memoria del maestro de la quietud, el japonés Tōru Takemitsu. La noticia de su muerte llegó a Ruiz-Pipó probablemente poco antes de manuscibir la obra. Él apreciaba mucho la intimidad en la música del japonés y su concentración a lo esencial. La pieza (cuya anotación final dice: „... Cinco y Seis ...“) es una construcción, que en su sustancia se fundamenta en una alternancia de quintas y sextas, así como en fricciones que resultan del sonar simultáneo de esos dos intervalos, audibles, en diferentes coloraciones, por las diversas octavas del teclado.

La pieza número cuatro es la primera Ventana en movimiento rápido. Los irregulares ritmos de danza que Bartók tomó de la música popular, parecen haber servido de modelo para ella, si bien esos grupos de corcheas – p. ej., 3+3+2 ó 3+4 – no se mantienen a través de toda ella. El claro vínculo a su nota fundamental viene explícitamente reafirmado por el título pospuesto: „sobre el do“: Se trata, pues, de una pieza organizada sobre la nota „do“.

A lo largo de su vida, supo el compositor salvaguardar una cierta complacencia en alguna broma achiquillada, que, aquí, podría haber dado pie a un juego de palabras con el vocablo francés significando espalda – („sur le do = sobre la nota do“, suena en la fonética francesa igual que „sur le dos = sobre la espalda“), si bien, esto no pasa de ser una suposición. ¡En todo caso, en este pequeño scherzo, la nota „do“ tiene bastante que soportar!

Antonio Ruiz-Pipó compuso algunas obras para Narciso Yepes. Los dos se conocían personalmente y se apreciaban. La nota final „Le Bègue“ („El Tartamudo“) en el número cinco parece aludir al guitarrista, pues, según dice Ruth Ruiz-Pipó, entre sus amistades sólo él estaba afectado por esa peculiaridad. Esta suposición está apoyada por la fecha de composición de la pieza, ya que ésta está datada en el 11 de mayo de 1997 y Yepes había muerto justamente una semana antes. La obra se caracteriza por un tranquilo rotar, con sólo una comedida erupción como culminación de la pieza: el movimiento se acelera ... hay un incremento ... un calderón, un respiro ... y del mecer del principio surge un nuevo comienzo.

Finalmente, el resumen, la sinopsis – pero también la perspectiva, la espera a ... ¿a qué, pues? „En attendant“ pone al final de la sexta pieza: „Esperando“ es su traducción. Escrito casi exactamente dos meses antes de la muerte del compositor. Éste, ya antes de su grave enfermedad, tenía su propia muerte siempre presente y no la perdía de vista. Comprensible a causa de su historia familiar, pues la noticia de la muerte de su desaparecido padre podría haberle alcanzado aún, incluso después de sesenta años desde esa desaparición. Esa presencia de la propia muerte es también un rasgo muy español. Basta pensar en el empaque y en la fría pompa de los monumentos funerarios de allí. Así, la última de las *Ventanas*, con sus aglomeraciones de sonido, su búsqueda en las lejanas regiones del teclado – si hubiera sido posible, Ruiz-Pipó habría ido más allá de éste – es un vitral de iglesia, una mirada a otro mundo, que hace conjeturar, que, incluso a las puertas de la muerte, la música es la mejor vía para manifestar la propia interioridad.

Tilmann Böttcher

El artista

Notas biográficas

Ali Hirèche, nacido en París en 1976, comenzó sus estudios musicales con Antonio Ruiz-Pipó. Posteriormente se trasladó a Italia para estudiar con Riccardo Risaliti en el Conservatorio de Milán. graduándose allí con las más altas calificaciones. Más adelante, en la Accademia di Imola „Incontri col Maestro“, tomó clases magistrales con Alexander Lonquich, Andrei Jasinsky y Louis Lortie y continuó estudios en la „Fondazione per il pianoforte“, en Cadenabbia, con pianistas tan destacados como Andreas Staier, Dmitri Bashkirov y Charles Rosen.

A la edad de 15 años, Ali Hirèche comenzó su actividad concertística, dando recitales y conciertos con orquestas en Italia y en otros países, en marcos tales como la Sala Verdi y la Sala Puccini de Milán, la sala Gasteig de Munich y en Baden-Baden y Austria. Hirèche participó asimismo en varios concursos internacionales, ganando el segundo premio en el Luciano Gante International Competition, y sendos primeros premios en los concursos Venice Piano Competition del Teatro La Fenice, en Venecia, y en Rencontre International de Piano de Mée sur Seine.

Después de estos logros, Ali Hirèche fue invitado frecuentemente a actuar en prestigiosas salas y sociedades de conciertos, tales como, PalaFenice, Teatro Malibran y Ateneo

Veneto, en Venecia; en el Teatro Politeama en Palermo; y en otras varias sociedades y salas en Milán, Padua y Roma.

Después del año 2003 ha actuado en la Sala Cortot de París y en varios festivales; entre ellos, Piano en Valois, Musique sur Ciel, Musique à Deauville y Pays Briard. Además, Ali Hirèche ha sido presentado en emisoras de radio, tales como France Musique y RAI. También ha redactado y producido para el programa *Il Pianista* de Radio Classics, en Milán.

www.alihireche.com

Acknowledgment

We would like to thank Mr. Jean-Marie Fabre for making his house available to us for the recordings.

Wir danken Herrn Jean-Marie Fabre dafür, dass wir in seinem Haus aufnehmen durften.

Queremos agradecer a Señor Jean-Marie Fabre de poder grabar en su casa.

Vous trouverez la version française des textes sous : www.genuin.de/ventanas-frz

GENUIN classics GbR

Holger Busse, Alfredo Lasheras Hakobian, Michael Silberhorn

Feuerbachstr. 7 · 04105 Leipzig · Germany

Phone: +49 . (0) 3 41 . 2 15 52 50 · Fax: +49 . (0) 3 41 . 2 15 52 55 · mail@genuin.de

Recorded at Logis de Villars, Saint-Saturnin, Angoulême, France, July 8–9, 2017

Recording Producer / Tonmeister: Karsten Zimmermann

Editing: Karsten Zimmermann, Alfredo Lasheras Hakobian

Piano: Steinway D · Piano Tuner: Gérard Fauvin

Text: Tilmann Böttcher

German-English Translation (pp. 4–12): Matthew Harris

English-German Translation (pp. 23/24): Florian Aurich

German-Spanish Translation (pp. 25–34): Edmundo Lasheras

Editorial: Nora Gohlke

Photography: Alfons Morales (cover), Boris Lipnitzky, Archivo Manuel de Falla (p. 10),

Sylvia Gerardina (pp. 13, 24), anonymus, Mompou Foundation (p. 18),

private archive Ruth Ruiz-Pipó (pp. 6, 28)

Layout: Silke Bierwolf

Graphic Concept: Thorsten Stapel, Münster

© + © 2018 GENUIN classics, Leipzig, Germany

All rights reserved. Unauthorized copying, reproduction, hiring,
lending, public performance and broadcasting prohibited.

