



Albéniz

Complete Piano Music – Volume 2

Miguel Baselga



ALBÉNIZ, Isaac (1860–1909)

Iberia (Second Book) (1906) *(Unión Musical Española)* 21'07

- | | | |
|---|---------|------|
| 1 | Triana | 5'14 |
| 2 | Almería | 8'42 |
| 3 | Rondeña | 7'03 |

Siete estudios en los tonos naturales mayores, Op. 65 (1887) 19'43

Seven Studies in the Natural Major Keys *(UME)*

- | | | |
|----|---|------|
| 4 | 1. Do Mayor (C major). <i>Allegro</i> | 1'46 |
| 5 | 2. Sol Mayor (G major). <i>Allegretto</i> | 4'05 |
| 6 | 3. Re Mayor (D major). <i>Allegretto</i> | 2'45 |
| 7 | 4. La Mayor (A major) | 4'04 |
| 8 | 5. Mi Mayor (E major) | 1'54 |
| 9 | 6. Si Mayor (B major). <i>Con brio</i> | 2'22 |
| 10 | 7. Fa Mayor (F major). <i>Allegro</i> | 2'17 |

11 La Vega from the suite *Alhambra* (February 1897 version) *(UME)* 13'21

12 Amalia, Op. 95, Mazurka de salón (1889) *(Edición Zozaya)* 4'27

13 Ricordatti, Op. 96, Mazurka de salón (1889) *(UME)* 4'06

Espagne (Souvenirs) (c. 1897) *(UME)* 10'14

- | | | |
|----|--|------|
| 14 | Prélude. <i>Andantino</i> | 6'30 |
| 15 | Asturies. <i>Allegretto non troppo</i> | 3'37 |

TT: 74'40

Miguel Baselga *piano*

Isaac Albéniz (1860–1909) was an extremely prolific composer, who claimed to have written more than four hundred works. We now know, however, that many of these pieces were only rough drafts or sketches; a number of youthful works were possibly destroyed, while others were published under new names or variously modified; and then there were frequent occasions when the same music was sold to different publishers and/or published under different titles. Even at two hundred, however, the present opus list is extensive; and, more important, the overall quality is high: some works are better than others, but none is bad.

But Albéniz's production is as varied as it is rich: it includes chamber music, operas, rhapsodies and concertos with orchestra, lieder, choral music, zarzuelas and much more which is certainly worth serious musical re-evaluation. The recovery of some of the major works suggests a composer of greater depth and versatility than we are led to expect from conventional accounts.

Albéniz's contribution to the piano repertoire, on the other hand, has never gone unrecognized, and a place of honour here has always been reserved for *Iberia*, the collection of '12 nouvelles impressions', composed between December 1905 and January 1908.

Iberia, Second Book

Long before the first *Iberia* series was published, Albéniz had begun work on the second. All twelve pieces in the complete collection have names connected with concrete places in Spain, and, in particular, Andalucía. But the music of *Iberia* is quite remote from conventional local colour or the picturesque. The ability to transcend these limitations reflects the composer's inner development as much as any advice received from Liszt – or the influence of his academically orthodox teacher, Felipe Pedrell.

Iberia condenses the experience of Albéniz's brilliant career as a concert performer and his profound knowledge of the finest European repertoire, together with the stimulus of French post-romanticism, up to the Impressionists. All this is nourished by Spanish popular music, although the latter is almost never quoted literally, but rather metabolized and recreated by the authentic impulses of the composer.

Albéniz stylizes popular themes almost to the point of abstraction, with little thematic

material and minimal development, preferring successive kaleidoscopic transformations of great harmonic boldness and extraordinary effect, where rhythm provides the backbone, and the *copla*, or popular lyric, the harmonic axis. He also possesses a prodigious technique, placing enormous demands on the player. This combination of structural simplicity and technical difficulty matches the aesthetic effect of the music, whose vigorous character blends with the autumnal melancholy of its images. From a double exile (in a foreign country and under a life-threatening illness), Albéniz's agnostic spirit evokes a distant, crepuscular Spain with a melancholy intensity. *Iberia* is a musical testament: like no other work, it amplifies and transcends the genius and sensibility which Spanish music had been decanting over the centuries.

The second book received its première in in the French Basque city of St-Jean-de-Luz on 11th September 1907.

Seven Studies in the Natural Major Keys

Albéniz's career as a piano virtuoso might have resembled that of many contemporaries, down to the occasional composition of minor pieces (generally more notable for their brilliance than any expressive depth) performed in concert with standard works from the international repertoire. In this case, however, just as he obtained his greatest prestige as a pianist, Albéniz began that slow but steady transformation from celebrated performer to the mature composer whose grace and profundity we admire today. His five-year residence in Madrid, beginning in 1885, was to prove decisive here, since it marked his real beginnings as a composer on an increasingly ambitious scale.

Albéniz was twenty-five when he moved to Madrid. The genesis of the *Seven Studies* is closely linked to these personal circumstances, and in particular to the Madrid Conservatory (then known as the National School of Music), which appointed the composer to its board of examiners. Albéniz perhaps hoped to join the teaching staff, and therefore probably felt the need to experiment in composition. It is surely significant that, between 1886 and 1887, he wrote the Concerto for Piano and Orchestra, three *Suites anciennes*, four *Estudios de concierto*, various sonatas and the present *Seven Studies*. Albéniz's quantum leap from an indulgent drawing-room idiom to the universality of the last works

actually passes through an intermediate cosmopolitan stage, which can be identified with these more abstract, classical and slightly academic works.

Albéniz composed his *Seven Studies in the Natural Major Keys* in the spring of 1886, arranged in a series of ascending fifths (C, G, D, A, E, B and F), with the opus number 65. The subtitle ‘First Series’ suggests that a continuation was planned, perhaps with other groups in the minor, or sharp and flat keys, etc.

The *Seven Studies* frequently present the performer with technical problems: chords, syncopations, sudden attacks on individual notes in the treble, phrasing, melodic and contrapuntal leading. Beyond such mechanical problems, however, lies a sense of expressiveness – of thematic outline – which emerges in the course of the series like a kind of collage. Based on techniques learned from the German school, and directly indebted to the sonorities and aesthetics of Liszt, these studies also carry echoes of Chopin and Schumann.

Two Mazurkas de salón: Amalia – Ricordatti

We have already seen how, fired by his success as a performer, Albéniz began to compose drawing-room pieces for the somnolent bourgeois circles of the last third of the 19th century: works for music lovers with good taste but limited technical capacity and little inclination for aesthetic daring. These romances, pavaues, serenades, mazurkas, capriccios, barcaroles, waltzes, marches etc. formed the repertoire of the still youthful-looking piano teacher and his young society ladies. Dedicated to the latter and their families, the pieces suited contemporary tastes and could be performed on various social occasions, incidentally providing an excellent advertisement for the young maestro.

These two *Mazurkas de salón* from Albéniz’s fertile Madrid period reveal the composer’s great facility for this kind of music. It would be misplaced to expect from these mazurkas the profundity we find in other works, but even the least of the early pieces reveals something of the composer’s soul, an irresistible exuberance, tempered by grace and vivacity: the testimony of one of the finest musical spirits that ever lived.

Espagne (Souvenirs): Prélude – Asturias

Another of Albéniz's lesser known works, the collection *Espagne (Souvenirs)* consists of only two pieces: *Prélude* and *Asturies*. These were probably written around 1897, although there is no firm evidence for this. As often happens with the composer's chaotic catalogue, we once again find collections with the same name (there is an *España* with six pieces from 1890) but different contents, or pieces with the same name, but belonging to different series (on no less than five occasions, Albéniz called one of his works *Prelude*). In the case of *Asturies*, the general confusion over titles, together with editorial whim and the carelessness of performers, still combine to give this name to the *Preludio* of the *Cantos de España*, Op. 232 (which is in turn identical to the *Leyenda No. 5* of the *Suite Española*, Op. 47), a piece which, unlike the one here, has no musical link with the Asturias region, but is full of Andalusian resonances.

The pulse of the two pieces forming *Souvenirs* already points unequivocally towards Albéniz's mature style, as exemplified by *Córdoba* (1894) or *La Vega* (1896/97). *Prélude* expresses a warm poetic sensibility with a theme in D flat major treated with much chromaticism to an insistent syncopated rhythm; in *Asturies*, a melody in F sharp minor is elaborated by contrapuntal glosses and bold harmonies, behind which we may glimpse the nostalgic echo of an absent land. These feelings exist at the very moment when the most important developments in Albéniz's pianistic career were taking place: as he assimilated the latest principles of the French school, he simultaneously reaffirmed his Spanish roots (hitherto a distant longing), managing – in his own words – to 'make Spanish music with a universal accent'.

La Vega

In addition to his experiences with the grand classical forms (concertos, sonatas, studies, etc.), and parallel to his cultivation of salon music (mazurkas, waltzes, romances, ballades), Albéniz felt an increasing pull towards the picturesque. This attraction was felt by many other Spanish composers of the period, who were paradoxically inspired to produce music with a Spanish flavour by the works of foreign composers such as Glinka, Liszt, Lalo, Bizet and other purveyors of Spanish exoticism, seen through an idealized romantic prism.

Albéniz was different, however, as he abandoned the local colour in which the great majority of his contemporaries remained trapped. He evolved towards a stylized nationalism, with popular evocations, vivid rhythms and nostalgic melodies of singular grace, all aimed at achieving a personal idiom. This was largely achieved thanks to the solid grounding in the contemporary repertoire obtained by Albéniz on his international tours. During the summer of 1889, for example, he made a successful visit to England, where he was so well received that in 1890 he moved to London; there he worked as a pianist, conductor and composer, introducing the English public to the works of other Spanish composers (including Bretón and Pedrell) as well as his own. After three years in London, he returned to Spain and, at the end of 1894, moved with his family to Paris, where he knew such figures as d'Indy, Fauré, Debussy, Dukas and Chausson, as well as giving a piano class at the Schola Cantorum in 1897.

It was at this point that he thought of writing a symphonic suite called *Alhambra*, the draft of which (dated Paris, December 1896) consists of six pieces: *Preludio*, *La Vega*, *Lindaraja*, *Generalife*, *Zambra* and *Alarme!*. In programmatic terms, this was clearly an Arab-gypsy-romantic synthesis which, if it seems improbable today, then seemed a perfectly plausible subject. Albéniz was only to complete one piece: *La Vega*, in a version for piano (later arranged for orchestra) and the first sixteen bars of *Generalife*.

In its initial form, *La Vega* was finished on 26th January 1897, but only a few days later Albéniz suppressed the last three pages, and wrote a new, more developed version of the piece, completed on 14th February and published in the same year. *La Vega* is an evocation of the Granada plain, the leafy landscape on the edge of the city, contemplated from the Arab palace of the Alhambra, although the composer regarded the piece less as a description than as a 'musical reflection'. It was no doubt the achievement of this aim which aroused the enthusiasm of Debussy, who immediately told Albéniz of his wish to go and discover Granada.

© Prof. Jacinto Torres 1999 (abridged)

This additional brief note is intended to clarify certain basic criteria concerning the order in which the works are played and other aspects of interpretation. The reasons for recording *Iberia* by separate books are threefold. First, although it may seem superficial, for greater balance: the quality of Albéniz's works is far from even, and since this recording forms part of a complete cycle, it is essential to mix the masterpieces with those works which are not. In this way, each CD will contain a variety of works and styles, which should provide more interesting and pleasurable listening.

Second, it should be emphasized that there is no common link between the different works forming *Iberia*. It is not a symphony or a sonata in four movements, and its constituent pieces lack the unity which would make it indispensable to listen to them in a particular order. A good demonstration of this is that the second volume presented here was composed and edited in a different order to the one we are now used to (*Triana – Almería – Rondeña*), without this ever subverting the logic or the value of the group.

And third, it is worth recalling that *Iberia* was composed, published and first performed in separate *cahiers*. It is therefore no betrayal of the composer to record *Iberia* as it was conceived.

As far as purely 'interpretative' aspects are concerned, finally, it should be underlined that, although manuscripts need not be considered definitive in the case of Albéniz, they are nevertheless a solid point of reference, and I have consulted them as I did with the works of Manuel de Falla (BIS-773). Both *Iberia* and *La Vega* contain features which – together with the fact that Albéniz was a pianist, and apparently a very good one, whilst the piano of his time was largely as we know it today – invites the conclusion that, if he did not write certain things, this was not because he couldn't or didn't know how. He simply didn't want to. Adding octaves, doubling chords or varying the ornamentation can be very flattering to the vanity of the performer, but shows little respect for the composer's wishes. With that approach, we would all be free to form (almost) any conclusion we wanted. Mine are on this recording. I hope they will be enjoyed.

Miguel Baselga

‘Spanish music needs voices like this’ – *The New York Times*.

Among pianists with a special focus on Spanish repertoire, **Miguel Baselga** is often regarded as one of the most interesting of his generation. Born in Luxembourg, he began playing the piano at the age of six. After graduating from the Royal Conservatory of Liège in Belgium, he continued his studies with the Spanish pianist Eduardo Del Pueyo.

Acclaimed recordings, which besides the cycle of Albéniz’s complete piano music include a disc of Manuel de Falla’s music for piano solo [BIS-773], have provided an impetus to Baselga’s career as a soloist. He has appeared with a number of orchestras, and as a recitalist, making his début at the prestigious 92nd Street Y in New York in 2001, a concert which earned him the following praise on the website *Concertonet.com*: ‘Miguel Baselga, like Vladimir Horowitz, is aware enough of his own prodigious talents to arrange such a fingerbreaker [Ravel’s *La Valse*] for his own dexterous showcase. I doubt that this arrangement will catch on with too many of his colleagues; it is simply beyond the reach of most...’ In June 2013, the French magazine *Diapason* included Baselga on its list of fifteen Spanish piano virtuosos, ‘15 grands d’Espagne’.

www.miguelbaselga.com

Isaac Albéniz (1860–1909) fue un compositor sumamente prolífico, que presumía de haber compuesto más de cuatrocientas obras. Pero ahora sabemos que una gran parte de tales obras no pasaron de ser borradores o apuntes; además, es muy posible que él mismo destruyese varias de sus composiciones de juventud, probablemente ejercicios de estilo demasiado académico o impersonal; otras de sus obras no fueron publicadas en la forma original o con su título primero, sino bajo distinto nombre en unos casos y con diversos retoques o modificaciones en otros; a esto hay que sumar las ocasiones (no del todo infrecuentes) en que la misma música era vendida a diferentes editores y/o publicada con distintos títulos. En cualquier caso, y aunque su catálogo actual rebaja la cifra a unos doscientos títulos, no deja de ser una producción realmente copiosa. Y lo que es más importante: de una gran calidad en su conjunto, donde podemos encontrar algunas obras mejores que otras, pero ninguna mala.

Además de la abundancia, destaca también la producción de Albéniz por su variedad: música de cámara, óperas, rapsodias y conciertos sinfónicos, lieder, música coral, zarzuelas y un largo etcétera que, sin duda, merece una seria revisión musicológica. La recuperación de las principales de esas obras nos ofrecerá la imagen real de un compositor mucho más rico, hondo y polifacético de lo que nos dice la historiografía convencional.

Por contra, su aportación a la literatura pianística ha sido siempre reconocida, entre cuyas obras sobresale de manera muy especial *Iberia*, la colección de “12 nouvelles impressions” compuesta entre diciembre de 1905 y enero de 1908, que constituye la culminación estética y técnica del pianismo postromántico y, al mismo tiempo, significa un punto de partida y una referencia obligada para el piano de todo el siglo XX, acaso la más señera, según opinión tantas veces repetida por Olivier Messiaen, que fue uno de sus más conspicuos conocedores y admiradores.

Iberia. 2º Cuaderno

Mucho antes de que la Édition Mutuelle imprimiera el Primer Cuaderno de *Iberia*, Albéniz ya había acometido la continuación de la obra, de manera que cuando Blanche Selva tocó en París por primera vez en público dicho primer cuaderno, el 9 de mayo de 1906 en la Salle Pleyel, hacía más de tres meses que el compositor había finalizado una de las piezas

del segundo cuaderno y estaba ya enfrascado en la composición de otra de ellas, que concluiría en el mes siguiente.

En efecto, *Triana* quedó ultimada el 23 de enero de 1906, según consta en el manuscrito, escrito de puño y letra del autor. En cuanto a *Almería*, la fecha que Albéniz anota al final de la partitura es la del 27 de junio. La tercera obra, *Rondeña*, se terminó de escribir el 17 de octubre de aquel mismo año. Ése fue también el orden en que se publicaron por vez primera en 1907, pero Albéniz invirtió la secuencia de las piezas en una segunda edición que se publicó inmediatamente y que es la que ha servido de modelo a otras ediciones posteriores.

Como en el total de las doce piezas que componen los cuatro cuadernos de la colección completa, las de este cuaderno llevan nombres relativos a lugares concretos de España, y en particular de Andalucía. Pero los pentagrama de *Iberia* están ya muy lejos del tópico costumbrista y de la estética del pintoresquismo folklórico. La superación de esos límites es el resultado de una evolución nacida y crecida desde muy dentro del compositor, que le debe más a su propia dinámica personal que a los hipotéticos consejos que aseguraba haber recibido de Liszt, o a la imperceptible influencia de Pedrell, más atento a la ortodoxia académica que a la fecunda y rica imaginación temperamental de Albéniz.

En *Iberia* se condensa la experiencia de la brillante carrera de Albéniz como concertista y su hondo conocimiento del mejor repertorio europeo de su siglo; junto a ello, el ingrediente del postromanticismo francés, que llega hasta los impresionistas. Y nutriéndolo todo, desde su misma raíz, las formas, los giros, las cadencias, las frases, los ritmos de una música popular española que casi nunca se manifiesta de manera literal, como copiada de un cancionero, sino metabolizada, rehecha, reinventada desde lo más auténtico del alma del artista.

Albéniz recurre a la estilización de los temas populares, llevada casi hasta la abstracción, con muy poco material temático y casi sin desarrollos, prefiriendo sucesivas transformaciones caleidoscópicas de gran audacia armónica y fascinante eficacia, con apenas sólo el ritmo como elemento vertebrador en torno a una copla central como eje melódico. Y a su servicio despliega una técnica colosal, de formidable exigencia para el intérprete. Ese binomio de simplicidad constructiva y dificultad técnica es paralelo a la sensación estética

que produce esta música, cuyo impulso vigoroso se funde con la otoñal melancolía de sus imágenes. Desde su doble exilio (la distancia de un país extranjero y la enfermedad que ya le ha herido de muerte) el espíritu agnóstico de Albéniz ilumina con vehemencia y melancolía la evocación de una España lejana y crepuscular. *Iberia* es su testamento musical y a través de su música, como en ninguna otra, se amplifica y trasciende el genio musical, el alma y la sensibilidad que la música española había ido decantando a través de siglos de historia.

La primera audición pública completa de este segundo Cuaderno de *Iberia*, dedicado a Blanche Selva, fue realizada por la misma pianista en la ciudad vasco-francesa de St-Jean-de-Luz el 11 de septiembre de 1907, pocos días antes de darlo a conocer en Bruselas. Pero *Triana* ya había sido estrenada por Joaquim Malats, que la tocó en el Teatro Principal de Barcelona el 5 de noviembre de 1906 y, unas semanas más tarde, el 14 de diciembre, en el Teatro de la Comedia de Madrid con enorme éxito.

Siete estudios en los tonos naturales mayores

La carrera de Isaac Albéniz como pianista de gran virtuosismo podría haber sido muy semejante a la de muchos otros de los grandes intérpretes de su época, incluso con el detalle de la composición ocasional de algunas pequeñas obras (por lo común más interesantes desde el punto de vista de su brillantez o dificultad técnica que de su profundidad expresiva) para incluirlas en sus conciertos junto con las obras habituales del repertorio internacional.

Pero en este caso, justo cuando alcanza su máximo prestigio como pianista, es cuando comienza a producirse esa lenta y constante transformación que convertirá al celebrado intérprete Isaac Albéniz en el compositor sabio cuya gracia y hondura hoy admiramos. Su estancia en Madrid desde 1885, que se prolongará durante los cinco años siguientes, resulta decisiva porque marca el inicio serio de su faceta como compositor de obras que cada vez alientan propósitos más vastos.

Albéniz se instala en Madrid a finales de 1885; ha cumplido veinticinco años, hace sólo dos que se ha casado y tiene ya un par de retoños. Busca el apoyo del conde Guillermo de Morphy, secretario particular del rey y antiguo protector del músico (gracias a sus

gestiones obtuvo Albéniz una pensión real para estudiar en el Conservatorio de Bruselas ocho años atrás, de donde se trajo un primer premio en piano con distinción). Pero aunque la buena disposición del conde no había variado, mal momento era aquél para favorecerle en la corte: el rey agonizaba y finalmente moría el 25 de noviembre. En tal coyuntura, la solidaridad de sus amigos masones constituyó un eficaz primer punto de apoyo para su nueva etapa madrileña, especialmente el editor Benito Zozaya y el compositor Tomás Bretón, como en sus años de adolescencia lo hicieran escritores e intelectuales igualmente masones como Juan Pérez de Guzmán, José Salvador, Manuel Hiráldez de Acosta o José Ramos de Anaya.

La génesis de los *Siete Estudios* está ligada íntimamente a esas circunstancias personales y, más en particular, a su relación con el Conservatorio de la capital (llamado entonces Escuela Nacional de Música), que le nombra miembro de un tribunal de oposiciones en 1886. Al parecer, Albéniz barajaba la posibilidad de integrarse en la plantilla docente del Conservatorio, lo que probablemente le hizo sentir la necesidad de experimentar la composición abstracta atendida a las formas que, en un sentido amplio, llamamos “clásicas”, comprendiendo desde el barroco tardío hasta el primer romanticismo. Resulta muy ilustrativo observar que, precisamente entre 1886 y 1887 escribe un Concierto para piano y orquesta, tres *Suites anciennes*, cuatro *Estudios de concierto*, varias Sonatas y los *Siete Estudios*. En cierta manera, el salto abismal que dará la música de Albéniz desde el complaciente salón burgués a ese “acento universal” de sus obras últimas, pasa por un período intermedio de cosmopolitismo que él identifica con estas obras de expresión abstracta, de factura clásica y un tanto académica.

Albéniz compuso los *Siete Estudios en los tonos naturales mayores* en la primavera de 1886. Cada una de ellos está en un tono distinto, establecido por el autor en orden de quintas ascendentes (Do, Sol, Re, La Mi, Si y Fa) y fueron editados por Antonio Romero y Andía en el mencionado año. Ostentan el número 65 de opus y en la cubierta aparece grabada la indicación de “1ª Serie”, lo que sugiere un propósito de continuidad, acaso con otra u otras tandas en modo menor, en tonos sostenidos, bemoles, etc. Tal posibilidad trae enseguida a nuestra memoria otras colecciones, como la de Bach *Das wohltemperirte Klavier*, o las más próximas en su tiempo de Chopin, Liszt o Alkan.

A lo largo de estos *Siete Estudios* se presentan al intérprete diversos problemas de índole técnica: acordes, síncopas, ataque súbito de notas sueltas en la región aguda, fraseo rítmico, conducción melódica y contrapuntística, etc., pero por encima de los problemas de mecanismo destaca en ellos una intención de expresividad, de delineación temática que, a través de la serie completa de los *Estudios*, se nos presenta como una especie de collage. Basados en una técnica aprendida de la escuela alemana, deudores directos de la estética y las sonoridades lisztianas, hay también en estos *Estudios* ciertos ecos de Chopin y de Schumann. Del aprecio en que Albéniz tuvo esta obra dan fe sus dedicatorias, que alternan los nombres de algunos de sus alumnos más distinguidos con los de varios maestros, como José Tragó o Jesús de Monasterio.

Dos mazurkas de salón: Amalia – Ricordatti

Ya vimos antes cómo Albéniz, alentado por sus éxitos como intérprete, se inicia en la composición de piezas de condescendiente estética salonnier, al calor de la plácida sociedad urbana del último tercio del siglo XIX, para uso y disfrute de filarmónicos aficionados con buen gusto pero de limitadas capacidades técnicas y poco inclinados a audacias estéticas. Forman parte de este grupo todas aquellas romanzas, pavanas, serenatas, mazurkas, caprichos, barcarolas, valeses, marchas... y un sinfín de obritas breves y convencionales que constituían el repertorio de aquél maestro de piano, con aspecto aún de adolescente, que daba lecciones a niñas de sociedad y dedicaba a éstas y a sus familias piezas musicales, acordes con los gustos del momento, para que las ejecutaran en sus tertulias y reuniones sociales; lo cual, por otra parte, constituía una excelente propaganda para el joven profesor.

Estas dos “Mazurkas de salón” pertenecen al fecundo período madrileño de Albéniz, al que nos hemos referido con anterioridad, y fueron publicadas por Benito Zozaya en 1888. La primera de ellas, *Amalia*, está dedicada “A mi distinguida discípula D^a. Amalia Loring de Silvela”, y tanto ella como *Ricordatti*, dedicada “A mi mujer”, responden a la perfección a los esquemas convencionales de este tipo de obras y revelan el conocimiento y el dominio que el compositor tenía sobre este repertorio (no en vano, entre sus composiciones de salón figura una decena de mazurkas).

Por su propósito y por el medio al que estaban destinadas, amable e intrascendente, no sería lógico que esperásemos encontrar en estas mazurkas la hondura que hallamos en otras composiciones de su autor. Pero, como se ha señalado, incluso en la menor de aquellas primeras obras reside algo del alma de Albéniz, algo de su exuberancia irresistible, de su sentido vivaz y dotado de gracia; el testimonio, en suma, de uno de los espíritus más musicales que haya existido jamás.

Espagne (Souvenirs): Preludio – Asturias

La colección *Espagne (Souvenirs)* se compone únicamente de dos piezas: *Preludio* y *Asturias*. Es muy probable que fuesen escritas hacia 1897, aunque carecemos de documentos que lo prueben con certeza absoluta. No obstante, algún detalle de su publicación nos da pistas seguras, como el que fueran impresas en Barcelona por el establecimiento Universo Musical (y no como suele citarse erróneamente por la Unión Musical Española, que entonces aún no existía como tal), regido por Ramón Fornell y que desde 1898 se había convertido en continuador de las ediciones de Juan Bautista Pujol. No obstante, y como es habitual en el intrincado y caótico catálogo albeniciano, tropezamos una vez más con obras colectivas que comparten el mismo nombre (hay otra *España* con seis piezas, de 1890) pero no su contenido; o bien con piezas que comparten igual denominación pero pertenecen a series distintas (en no menos de cinco ocasiones distintas da Albéniz el nombre de *Preludio* a alguna composición suya). En el caso de *Asturias*, la caótica gestión de los títulos de Albéniz, el capricho de los editores y la despreocupación de los intérpretes ha dado como resultado que en la actualidad muchos denominen así al *Preludio* de los *Cantos de España* opus 232 (que a su vez es idéntico a la *Leyenda*, nº 5 de la *Suite Española* opus 47) pieza que, a diferencia de la que aquí tratamos, ninguna relación musical tiene con la región asturiana, sino que presenta un aspecto pleno de resonancias andaluzas.

El pulso que emana de las dos piezas de estos *Souvenirs* apunta ya inequívocamente hacia el estilo maduro de Albéniz, muy en la línea de *Córdoba* (1894) o de *La Vega* (1896/97) y sin desmerecer nada de la estilización y ensimismamiento que emana de éstas. El *Preludio*, dedicado a Carmen Sert, expresa una cálida sensibilidad poética a través de

un tema en Re bemol mayor tratado con abundante cromatismo y que se presenta en un insistente ritmo sincopado; en *Asturias* se elabora una canción en Fa sostenido menor mediante glosas contrapuntísticas y algunas audacias armónicas, a cuyo través percibimos el eco nostálgico de una tierra ausente, ya en el recuerdo, en el momento justo en que se produce el giro más importante en su producción pianística de Albéniz, asimilando los postulados de la nueva escuela francesa y, al tiempo, radicalmente decidido a tomar la vieja raíz hispana – añorada en la lejanía – para expresarla con savia nueva, o por decirlo con sus propias palabras, para “hacer música española con acento universal”.

La Vega

Además de sus experiencias con las grandes formas clásicas (conciertos, sonatas, estudios, etc.) que se desarrollan en paralelo con su música de salón (mazurcas, vales, romanzas, baladas) el interés de Isaac Albéniz se desplaza cada vez con más nitidez a los apuntes de carácter pintoresco, en un proceso semejante al de tantos otros compositores españoles de la época que, paradójicamente, aprenden a hacer música “con sabor español” al socaire de las obras de compositores foráneos como Glinka, Liszt, Lalo, Bizet y demás difusores del tipismo exótico de una España vista a través del idealizado prisma romántico.

El caso de Albéniz tiene un final distinto y su dimensión se agranda al sobrepasar la estética costumbrista en la que quedan atrapados la mayoría de sus contemporáneos. Albéniz evoluciona hacia un nacionalismo estilizado, con evocaciones populares, ritmos vivos y melodías nostálgicas poseedoras de una gracia singular, pero encaminados hacia el logro de una expresión personal. Esto fue posible en gran medida gracias a la visión amplia del repertorio contemporáneo que Albéniz obtuvo de sus giras internacionales.

En 1888, con ocasión de celebrarse en Barcelona la Exposición Universal, la casa Erard organizó un ciclo de veinte conciertos protagonizados por Albéniz, que pudo así mostrarse en su cénit como pianista del más alto nivel pero también, y sin titubeos, como autor de trazo firme y de fascinante personalidad. Tras otro memorable concierto en París con la Orquesta de Edouard Colonne en abril de 1889, realiza durante el verano de ese año una exitosa gira por Inglaterra, donde es acogido tan satisfactoriamente que en 1890 traslada su residencia a Londres; allí actúa como pianista, director de orquesta y compositor y da

a conocer al público inglés obras de músicos españoles (como Tomás Bretón y Felipe Pedrell) junto a las suyas propias, tanto pianísticas como escénicas, entre las que alcanza notable éxito su ópera cómica *The Magic Ring*. Tras residir tres años en Londres vuelve a España y, a finales de 1894, se instala con su familia en París, donde irá estrechando sus relaciones con d'Indy, Fauré, Debussy, Dukas y Chausson, entre otros, y en 1897 dirige un curso de piano en la Schola Cantorum.

Es entonces cuando nace el proyecto de escribir una suite sinfónica denominada *Alhambra* cuyo esbozo, fechado en París en diciembre de 1896, se articula en seis piezas: *Preludio, La Vega, Lindaraja, Generalife, Zambra y Alarme!* Desde el punto de vista programático se trata, como queda bien explícito, de un conglomerado árabe-gitano-romántico, que si hoy nos puede parecer inverosímil, en su momento respondía a un tópico de los más afianzados. Para acentuar el carácter de poema sinfónico de su proyecto, encarga a su amigo y mecenas el poeta inglés Francis Burdett Money Coutts que redacte sendas composiciones al respecto, lo que éste finalmente hace tras vencer a duras penas su inicial perplejidad. Mientras, Albéniz inicia la composición de la suite, de la cual finalmente sólo completará una pieza: *La Vega*, en versión para piano (que llevará también a la orquesta, así como los dieciséis primeros compases de *Generalife*).

La primera redacción de *La Vega* queda ultimada el 26 de enero de 1897, pero apenas unos días más tarde Albéniz suprime los tres últimos folios y reemprende la composición, escribiendo una versión nueva más amplia y desarrollada, que dio por concluida el 14 de febrero y se publicó ese mismo año por A. Díaz y Cía., editor de música establecido en San Sebastián, en una bella edición dedicada al pianista José Viana de Motta que incluye el poema Granada de Money Coutts (*O Land of flowers and sapphire skies...*)

En efecto, se trata de la evocación de la vega de Granada, el frondoso paisaje que bordea la ciudad, contemplado desde el palacio árabe de La Alhambra; en una carta a Enrique Moragas el propio Albéniz lo indica en esos mismos términos, advirtiendo que no se trata tanto de una descripción como de una “reflexión musical”. Probablemente el haberlo logrado con tanto acierto sea lo que suscitó el entusiasmo de Debussy, que inmediatamente comunicó a Albéniz sus deseos de partir a conocer Granada.

© Prof. Dr. Jacinto Torres 1999

Estas breves notas tienen por motivo explicar al lector algunos de los criterios básicos que llevo aplicando desde el inicio de este ciclo en cuanto al orden de las obras grabadas y a otros aspectos estrictamente interpretativos. Las razones por las que grabo *Iberia* en cuadernos son, básicamente, tres. La primera, aunque parezca un poco superficial, por equilibrio. La obra de Albéniz, como en otros muchos casos, consta de piezas de muy distinto valor. Supongo que todos estaremos de acuerdo en que la calidad y el interés de sus obras dista mucho de ser el mismo en todos los casos y por lo tanto, al tratarse de una integral, es fundamental simultanear las obras maestras con las que no lo son tanto. Pretendo de esta manera que cada CD contenga una variedad de obras y estilos que haga amena e interesante su escucha.

En segundo lugar quiero destacar que las distintas piezas que componen *Iberia* carecen de un nexo de unión entre ellas. *Iberia* no es ni una sinfonía ni una sonata de cuatro movimientos y las obras que la componen carecen de una unidad que haga indispensable su escucha en un orden determinado. En este caso el orden no altera el producto. Buena prueba de ello es que el 2º volumen que aquí se presenta fue compuesto y editado en un orden distinto al que habitualmente estamos acostumbrados (*Triana – Almería – Rondeña*. Paris, Ed. Mutuelle 1906), sin que ello subvierta lo más mínimo ni su lógica ni su valor.

Por último, quiero recordar que *Iberia* fue compuesta, editada y estrenada de esta forma: por cuadernos. Creo por lo tanto que no es traición alguna al autor grabarla tal y como fue concebida.

En cuanto a los aspectos meramente “interpretativos” a los que me refería, me gustaría hacer hincapié en que, si bien en el caso de Albéniz no deben considerarse sus manuscritos como su última e inviolable voluntad, sí son una sólida referencia en cuanto a sus deseos, razón por la que los he consultado al igual que lo hice en el vol. I así como en la obra de M. de Falla (BIS-773). Tanto en *Iberia* como en *La Vega* hay rasgos comunes que unidos al hecho de que Albéniz era pianista, y al parecer muy bueno, y a la época histórica en que vivió (conoció el piano tal y como hoy existe) nos llevan a la conclusión de que si no escribió algunas cosas no fue porque no supo o porque no pudo. Simplemente porque no quiso. Añadir octavas, duplicar acordes o alterar la ornamentación puede resultar muy halagador para la vanidad del intérprete pero resulta poco respetuoso con la voluntad del

autor. A partir de ahí todos somos libres de sacar (casi) todas las conclusiones que queramos. Las mías están en este CD. Espero que las disfruten.

Miguel Baselga

“La música española necesita voces como ésta” – *The New York Times*.

Entre los pianistas especializados en repertorio español, **Miguel Baselga** es a menudo considerado uno de los más interesantes de su generación. Nacido en Luxemburgo, comenzó a tocar el piano a los seis años de edad. Después de graduarse en el Conservatoire Royal de Liège, prosiguió sus estudios con el pianista español Eduardo del Pueyo .

Grabaciones aclamadas, como el ciclo de la obra completa para piano de Albéniz y el disco de música para piano solo de Manuel de Falla [BIS-773], han dado un impulso a la carrera solística de Baselga. Ha actuado con un gran número de orquestas y debutó como concertista en la prestigiosa 92nd Street Y en Nueva York en 2001, un concierto que le proporcionó la siguiente crítica en la página web *Concertonet.com*: “Al igual que Vladimir Horowitz, Miguel Baselga sabe hacer buen uso de su prodigioso talento para arreglárselas con tal fingerbreaker (enredo de dedos) [Ravel *La Valse*] y así exhibir su destreza. Dudo que muchos de sus colegas puedan competir con tal arreglo, está simplemente fuera del alcance de la mayoría ...”. En junio de 2013, la revista francesa *Diapason* incluyó a Baselga en su lista de los quince pianistas virtuosos españoles, “15 grands d’Espagne”.

www.miguelbaselga.com

Isaac Albéniz (1860–1909) behauptete, vierhundert Werke komponiert zu haben, aber jetzt wissen wir, dass ein Großteil dieser Werke lediglich Entwürfe oder Notizen waren. Ferner ist es durchaus möglich, dass er selbst verschiedene Jugendwerke zerstörte, während andere seiner Werke nicht in der ursprünglichen Form oder unter dem ersten Titel veröffentlicht wurden, sondern unter anderen Namen und mit verschiedenen Veränderungen. Dazu müssen auch jene Gelegenheiten hinzugefügt werden, bei denen die gleiche Musik verschiedenen Verlegern verkauft und/oder mit unterschiedlichen Titeln veröffentlicht wurden. Auf alle Fälle zeugt aber der heute vorhandene Werkkatalog, obwohl er die Gesamtzahl auf zweihundert Titel herabsetzt, von einem wahrhaftig enormen Schaffen, und, noch wichtiger, von einer durchwegs hohen Qualität, wo manche Werke besser als andere, aber keine schlecht sind.

Albéniz' Schaffen ist nicht nur reich, sondern auch vielfältig: es umfasst Kammermusik, Opern, symphonische Rhapsodien und Konzerte, Lieder, Chormusik, Zarzuelas und noch vieles, das zweifelsohne eine ernsthafte musikwissenschaftliche Revision verdient. Die Wiederentdeckung der wichtigsten dieser Werke wird uns das wahre Bild eines Komponisten bieten, der viel reicher ist, als es uns die konventionelle Geschichtsschreibung sagt. Andererseits wurde Albéniz' Beitrag zum Klavierrepertoire stets anerkannt, allen anderen Werken voran *Iberia*, die zwischen Dezember 1905 und Januar 1908 komponierte Sammlung von „12 nouvelles impressions“.

Iberia, 2. Heft

Die vier Hefte der Sammlung umfassen insgesamt zwölf Stücke, und wie alle anderen tragen auch jene dieses Heftes Namen, die sich auf konkrete Plätze in Spanien beziehen, besonders in Andalusien. Die Notensysteme von *Iberia* sind aber bereits sehr weit von malerischer Folklore entfernt. Das Überschreiten dieser Begrenzungen ist das Ergebnis einer Entwicklung, die ganz tief im Komponisten geboren und aufgewachsen war, die eher seiner persönlichen Dynamik zu verdanken war als irgendwelchen Ratschlägen Liszts oder dem unmerklichen Einfluss Felipe Pedrells.

In *Iberia* findet die Erfahrung aus Albéniz' glänzender Karriere als Konzertpianist Niederschlag, außerdem seine tiefen Kenntnisse des besten europäischen Repertoires

seines Jahrhunderts, dazu noch ein Einschlag der französischen Postromantik, die bis zu den Impressionisten reichte. All dies wurde durch die Wurzeln ernährt, von den Formen einer spanischen Volksmusik, die zwar fast nie wörtlich zitiert, sondern von der Seele des Künstlers auf ganz authentische Weise wiedererfunden wird.

Albéniz greift auf die Stilisierung der Volksthemen zurück, die er fast bis zur Abstraktion bringt, mit ganz wenig thematischem Material, das fast nicht entwickelt wird; er bevorzugt allmähliche kaleidoskopische Transformationen von großer harmonischer Kühnheit, wo praktisch nur der Rhythmus als Rückgrat dient, um eine im Mittelpunkt stehende *Copla* herum. Und eine enorme Technik steht ihm zur Verfügung. Diese Kombination von Schlichtheit im Aufbau und Schwierigkeiten der Technik entspricht dem ästhetischen Gefühl, das diese Musik erweckt, deren kraftvoller Charakter sich mit der herbstlichen Melancholie ihrer Bilder mischt. *Iberia* ist sein musikalisches Testament, und quer durch seine Musik, wie durch keine andere, verstärkt und verbreitet sich das musikalische Genie, die Seele und die Feinfühligkeit, die die spanische Musik im Laufe einer Geschichte vieler Jahrhunderte entwickelt hatte.

Die erste vollständige öffentliche Aufführung dieses zweiten, Blanche Selva gewidmeten Hefts von *Iberia*, wurde von dieser Pianistin in der französisch-baskischen Stadt St-Jean-de-Luz am 11. September 1907 gespielt.

Siete estudios en los tonos naturales mayores

Isaac Albéniz' Karriere als Pianist von großer Virtuosität war vielleicht denen vieler anderer großer Interpreten seiner Epoche ähnlich, einschließlich des gelegentlichen Komponierens einiger kleiner Werke, die bei seinen Konzerten auf dem Programm erschienen, zusammen mit den üblichen Werken des internationalen Repertoires.

In diesem Fall aber war es gerade als er seinen höchsten Ruhm als Pianist erlangte, dass er die langsame aber stetige Verwandlung begann, durch welche aus dem gefeierten Interpreten Isaac Albéniz der feinfühlige Komponist wurde, dessen Anmut und Tiefe wir heute bewundern. Sein Aufenthalt in Madrid seit 1885, den er während der fünf folgenden Jahre immer wieder verlängerte, wurde von entscheidender Bedeutung, da er den wahren Beginn seines Wirkens als Komponist von Werken herbeiführte, die immer größer ange-

legte Intentionen verwirklichten.

Die Entstehungsgeschichte der *Siete Estudios* (*Sieben Etüden*) ist mit Albéniz' persönlichen Umständen intim verbunden, ganz besonders mit seinem Verhältnis zum Madrider Konservatorium (das damals als Nationale Musikschule bekannt war), wo er 1886 zum Mitglied der Prüfungskommissionen ernannt wurde. Offensichtlich erwog Albéniz die Möglichkeit, dem Lehrkörper des Konservatoriums beizutreten, was ihn vermutlich die Notwendigkeit empfinden ließ, kompositorische Experimente vorzunehmen. Die Beobachtung ist sehr bedeutsam, dass er gerade zwischen 1886 und 1887 ein Konzert für Klavier und Orchester, drei *Suites anciennes*, vier Konzertetüden, verschiedene Sonaten und die *Sieben Etüden* schrieb.

Albéniz komponierte die *Sieben Etüden* im Frühling 1886. Jede von ihnen ist in einer distinkten Tonart, vom Komponisten in der Reihenfolge steigender Quinten angelegt (C, G, D, A, E, H und F). Sie tragen die Opuszahl 65, und auf der Titelseite erscheint der Vermerk „1^a Serie“, was auf eine geplante Fortsetzung schließen lässt, vielleicht mit Gruppen in Molltonarten, Kreuztonarten, B-Tonarten usw.

In den gesamten *Sieben Etüden* wird der Interpret vor verschiedenartige technische Probleme gestellt: Akkorde, Synkopen, plötzliches Anschlagen einzelner Töne im Diskantregister, rhythmisches Phrasieren, melodische und kontrapunktische Führung usw., aber über diese Probleme der Mechanik hinaus tritt in ihnen eine Intention des Ausdrucks hervor, der thematischen Linienführung, die sich im Gesamtverlauf der Etüden wie eine Art Collage vorstellt. Auf der Basis einer von der deutschen Schule übernommenen Technik haben diese Etüden nicht nur Liszts Ästhetik und Klangwelt vieles direkt zu verdanken, sondern es gibt in ihnen auch gewisse Echos von Chopin und Schumann.

Zwei Salonmazurken: Amalia – Ricordatti

Wir sahen bereits wie Albéniz, von seinen Erfolgen als Interpret inspiriert, mit dem Komponieren von freundlicher, „salonmäßiger“ Ästhetik begann, für die Bedürfnisse hingabevoller Musikfreunde mit gutem Geschmack, aber mit begrenzten technischen Fähigkeiten und wenig Neigung zu ästhetischen Wagnissen. Diese Werkgruppe bestand aus den ganzen Romanzen, Pavanen, Serenaden, Mazurken, Capriccien, Barkarolen,

Walzern, Märschen ... und endlosen kurzen und konventionellen Stückchen, die das Repertoire jener Klaviermeister darstellten, die den Sozietätsmädchen Stunden gaben.

Die vorliegenden zwei Salonmazurken gehören zu Albéniz' fruchtbarer Zeit in Madrid. Beide entsprechen der Perfektion der konventionellen Schemen dieses Werktyps. Wie gesagt gibt es aber selbst in den kleinsten dieser ersten Werke etwas von Albéniz' Seele, etwas von einer unwiderstehlichen Überschwenglichkeit, lebhaft und anmutig zugleich, kurz gesagt etwas von einem der musikalischsten Geister, die es jemals gab.

Espagne (Souvenirs): Prélude – Asturias

Die Sammlung *Espagne (Souvenirs)* besteht aus nur zwei Stücken, *Prélude* und *Asturies*, die vermutlich um 1897 geschrieben wurden. Wie im komplizierten und chaotischen Werkkatalog von Albéniz üblich, finden wir wieder einmal Sammlungen mit dem gleichen Namen (es gibt ein anderes *Spanien* aus dem Jahre 1890 mit sechs Stücken) aber verschiedenem Inhalt, oder auch gleichnamige Stücke, die zu verschiedenen Serien gehören (in fünf verschiedenen Fällen gab Albéniz einer Komposition den Titel *Prélude*). Im Falle von *Asturies* ergaben Albéniz' chaotisches Verhältnis zu den Titeln zusammen mit den Launen der Verleger und der Nachlässigkeit der Interpreten, dass viele das *Preludio* der *Cantos de España* op. 232 so nennen (das wiederum mit der *Leyenda no 5* aus der *Suite Española* op. 47 identisch ist), ein Stück, das zum Unterschied von dem hier behandelten kein musikalisches Verhältnis zur asturischen Gegend hat, sondern sich als voll von andalusischen Klängen erweist.

Der Puls der beiden Stücke der *Souvenirs* weist bereits eindeutig auf Albéniz' Reifestil hin, wie bei *Córdoba* (1894) oder *La Vega* (1896/97), und sie stehen ihnen hinsichtlich des Stils und der Verträumtheit in nichts nach. Das *Prélude* bringt eine warme poetische Sensibilität zum Ausdruck, mit Hilfe eines Themas in Des-Dur, das mit üppiger Chromatik behandelt und mit einem beharrlichen, synkopierten Rhythmus gebracht wird; in *Asturies* wird eine Melodie in fis-moll mittels kontrapunktischer Details und einiger kühner Harmonien entwickelt, durch welche wir das nostalgische Echo eines entfernten Landes in ausgerechnet dem Augenblick wahrnehmen, in welchem die wichtigste Wendung in Albéniz' Klavierschaffen eintritt. Der Künstler assimilierte die Postulate der neuen franzö-

sischen Schule und beschloss zugleich, sich an die alten spanischen, in der Ferne vermissten Wurzeln zu halten, um, wie er es sagte, „eine spanische Musik mit einem universalen Akzent zu schaffen“.

La Vega

Neben seinen Erfahrungen mit den großen klassischen Formen (Konzerte, Sonaten, Etüden usw.), und parallel zu seiner Salonmusik (Mazurken, Walzer, Romanzen, Balladen) wandte Albéniz sein Interesse immer deutlicher in die Richtung des Malerischen, in einem Vorgang, der auch bei vielen anderen spanischen Komponisten der damaligen Zeit zu beobachten war; sie wurden zum Schaffen einer spanisch gefärbten Musik paradoxerweise von Werken ausländischer Komponisten inspiriert, wie Glinka, Liszt, Lalo, Bizet und anderen Anhängern einer spanischen Exotik, durch ein idealisiertes, romantisches Prisma betrachtet.

Albéniz' Entwicklung ging zu einem stilisierten Nationalismus hin, mit volksmusikalischen Elementen, lebhaften Rhythmen und nostalgischen Melodien von einer seltsamen Anmut, aber mit dem Ziel eines persönlichen Idioms. Dies wurde größtenteils durch den weiten Überblick des zeitgenössischen Repertoires ermöglicht, den Albéniz bei seinen internationalen Konzertreisen erhielt. 1890 übersiedelte er nach London, wo er als Pianist, Orchesterdirigent und Komponist tätig war, und wo er das englische Publikum mit den Werken anderer spanischer Komponisten (Bretón und Pedrell), sowie seinen eigenen vertraut machte. Nach drei Jahren in London kehrte er nach Spanien zurück, und Ende 1894 ließ er sich mit seiner Familie in Paris nieder, wo er seine Beziehungen zu u.a. d'Indy, Fauré, Debussy, Dukas und Chausson weiter ausbaute.

Es war damals, dass das Vorhaben geboren wurde, eine symphonische Suite mit dem Namen *Alhambra* zu schreiben, dessen in Paris im Dezember 1896 entstandener Entwurf aus sechs Stücken besteht: *Preludio, La Vega, Lindaraja, Generalife, Zambra* und *Alarme!*. In programmatischer Hinsicht handelt es sich ganz deutlich um ein arabisch-zigeunerisch-romantisches Konglomerat, das vielleicht heutzutage als unwahrscheinlich anmutet, aber damals einen äußerst handfesten Stoff darstellte. Von dieser Suite vollendete Albéniz lediglich *La Vega*: die erste Fassung wurde am 26. Januar 1897 beendet, eine neue,

umfangreichere und ausgedehntere Fassung wurde am 14. Februar als beendet bezeichnet und erschien noch im gleichen Jahr.

In Wirklichkeit handelt es sich um eine Heraufbeschwörung der Ebene (= la vega) von Granada, der an die Stadt grenzenden, üppigen Landschaft, vom arabischen Palast der Alhambra aus betrachtet; aber es handelt sich nicht so sehr um eine Beschreibung wie um eine „musikalische Meditation“. Vermutlich war es ihre so geschickte Ausführung, die Debussys Begeisterung erweckte; dieser gab Albéniz sofort seinen Wunsch bekannt, nach Granada zu reisen um es kennenzulernen.

Aus Texten © Prof. Dr. Jacinto Torres 1999

Es ist der Zweck dieses kurzen Kommentars, dem Leser einige der grundlegenden Kriterien zu erklären, an die ich mich seit Anfang des Zyklus hielt, in Hinblick auf die Reihenfolge der aufgenommenen Werke und auf andere, strikt interpretative Aspekte. Musikalisch gesehen gibt es drei Gründe, aus welchen ich *Iberia* bei den Aufnahmen heftweise aufteilte. Der erste mag vielleicht etwas oberflächlich scheinen, ist aber jener der Ausgewogenheit. Wie in vielen anderen Fällen besteht auch das Schaffen von Albéniz aus Stücken ziemlich unterschiedlichen Wertes. Da es sich um eine Gesamtaufnahme handelt, ist es wichtig, die Meisterwerke neben jene zu stellen, die es nicht so sehr sind. Auf diese Weise erstrebe ich es, dass jede CD eine Vielfalt von Werken und Stilen enthalten soll, wodurch das Anhören unterhaltend und interessant sein soll.

Zweitens möchte ich hervorheben, dass die einzelnen Stücke, aus denen *Iberia* besteht, nicht jene Einheitlichkeit aufweisen, die das Anhören in einer bestimmten Ordnung notwendig macht. In diesem Fall verändert die Reihenfolge nicht das Produkt. Ein guter Beweis dafür ist, dass der hier vorliegende zweite Band in einer anderen Reihenfolge als der uns gewohnten (*Triana – Almería – Rondeña*) komponiert und herausgegeben wurde, ohne auch nur ein bisschen an Logik oder Wert einzubüßen.

Schließlich möchte ich in Erinnerung rufen, dass *Iberia* in separaten Heften komponiert, herausgegeben und uraufgeführt wurde. Somit glaube ich, dass es kein Verrat am Komponisten ist, das Werk so einzuspielen, wie es konzipiert wurde. Was die rein „inter-

pretativen“ Aspekte betrifft, auf die ich mich bezogen habe, möchte ich gerne darauf bestehen, dass im Falle Albéniz die Manuskripte zwar nicht als sein letzter, unantastbarer Wille betrachtet werden können, aber trotzdem ein solider Hinweis bezüglich seiner Wünsche sind. Aus diesem Grund zog ich sie zu Rate, wie ich es beim ersten Teil tat und bei den Werken von Manuel de Falla (BIS-773).

Sowohl *Iberia* als auch *La Vega* enthalten gemeinsame Züge, die – zusammen mit dem Umstand, dass Albéniz ein ausgezeichnete Pianist war, der das Klavier so kannte, wie es damals und heute existierte – zur Schlussfolgerung führen, dass es, falls er gewisse Sachen nicht schrieb, nicht deswegen war, dass er es nicht konnte oder dazu nicht imstande war. Es war einfach deswegen, weil er es nicht wollte. Das Hinzufügen von Oktaven, die Akkordverdoppelung, Veränderungen der Ornamentik können für die Eitelkeit des Interpreten sehr angenehm sein, zeugen aber von wenig Respekt vor dem Willen des Autors. Von diesem Punkt weg haben wir alle die Freiheit, (nahezu) alle Ergebnisse vorzuführen, die wir wollen. Meine sind auf dieser CD. Ich hoffe, dass sie genießbar sind.

Miguel Baselga

„Die spanische Musik braucht Stimmen wie diese“ – *The New York Times*.

Unter den Pianisten mit Schwerpunkt im spanischen Repertoire gilt **Miguel Baselga** als einer der interessantesten seiner Generation. In Luxemburg geboren, begann er im Alter von sechs Jahren mit dem Klavierspiel. Nach dem Abschluss seines Studiums am Königlichen Konservatorium von Liège setzte er seine Studien bei dem spanischen Pianisten Eduardo Del Pueyo fort.

Seine gefeierten Einspielungen, zu denen neben der Gesamtaufnahme von Albéniz' Klavierwerk auch eine CD mit Manuel de Fallas Musik für Klavier solo [BIS-773] gehört, haben Baselgas Solistenkarriere beflügelt. Er ist mit einer Reihe von Orchestern sowie in Klavierabenden aufgetreten; 2001 gab er sein Debüt in der renommierten „92nd Street Y“ in New York – ein Konzert, das ihm auf der Website *Concertonet.com* folgendes Lob einbrachte: „Wie Vladimir Horowitz ist sich Miguel Baselga seiner erstaunlichen Begabungen bewusst genug, um einen solchen Fingerbrecher [Ravels *La Valse*] für seine eigene

virtuosen Zwecke zu arrangieren. Ich bezweifle, dass dieses Arrangement sich bei allzu vielen seiner Kollegen durchsetzen wird; es übersteigt schlicht und einfach ihre Möglichkeiten ...“ Im Juni 2013 nahm die französische Zeitschrift *Diapason* Baselga in ihre Liste mit 15 spanischen Klaviervirtuosen auf („15 grands d’Espagne“).

www.miguelbaselga.com

Isaac Albéniz (1860–1909) fut un compositeur extrêmement fécond qui soutint avoir écrit plus de quatre cents œuvres. Nous savons maintenant cependant que plusieurs de ces pièces n'étaient que des esquisses ou brouillons grossiers ; des œuvres juvéniles furent probablement détruites tandis que d'autres furent publiées sous de nouveaux titres ou modifiées ; il arriva aussi fréquemment que la même musique fût vendue à différents éditeurs et/ou publiée sous différents titres. Même réduite à deux cents cependant, la présente liste d'opus est imposante ; et, ce qui est plus important, la qualité générale est élevée : certaines œuvres sont meilleures que d'autres mais aucune n'est mauvaise.

Or, la production d'Albéniz est aussi variée qu'elle est riche : elle comprend musique de chambre, opéras, rhapsodies et concertos avec orchestre, lieder, musique chorale, zarzuelas et beaucoup d'autres choses qui méritent une réévaluation musicale sérieuse. La récupération de certaines des œuvres majeures suggère un compositeur beaucoup plus profond et varié que l'on ne l'avait cru à partir de jugements conventionnels.

La contribution d'Albéniz au répertoire pour piano, d'un autre côté, n'a jamais été négligée et une place d'honneur a toujours été réservée à *Iberia*, la collection de « 12 nouvelles impressions » composée entre décembre 1905 et janvier 1908.

Iberia, cahier 2

Bien avant l'impression de la première série d'*Iberia*, Albéniz avait commencé le travail sur la seconde. Toutes les 12 pièces de la collection complète ont des noms reliés à des endroits concrets en Espagne et, en particulier, à l'Andalousie. Mais la musique d'*Iberia* est bien loin de la couleur locale conventionnelle ou du pittoresque. L'habileté à transcender ces limitations reflète le développement intérieur du compositeur autant que tout conseil de Liszt, ou l'influence de son professeur académiquement orthodoxe, Felipe Pedrell.

Iberia condense l'expérience de la brillante carrière de pianiste de concert d'Albéniz et sa connaissance profonde du meilleur répertoire européen, et le stimulus du post-romantisme français jusqu'aux impressionnistes. Tout ceci est nourri par la musique populaire espagnole quoique cette dernière n'est presque jamais citée littéralement mais plutôt métabolisée et recrée par les impulsions authentiques du compositeur.

Albéniz stylise des thèmes populaires presque jusqu'à l'abstraction avec peu de matériel thématique et un développement minime, préférant des transformations kaléidoscopiques successives d'une grande audace harmonique et d'effet extraordinaire, où le rythme est le squelette et la *copla*, ou poème populaire, l'axe harmonique. Il possédait aussi une technique prodigieuse qui exigeait énormément de l'exécutant. Cette combinaison de simplicité structurale et de difficulté technique convient à l'effet esthétique de la musique dont le caractère vigoureux se mêle à la mélancolie automnale de ses images. A partir d'un double exil (dans un pays étranger et sous la menace d'une maladie mortelle), l'esprit agnostique d'Albéniz évoque une Espagne distante, crépusculaire avec une intensité mélancolique. *Iberia* est un testament musical: comme aucune autre œuvre, elle amplifie et transcende le génie et la sensibilité que la musique espagnole avait décantés au cours des siècles.

Le second cahier fut créé dans la ville basque française de St-Jean-de-Luz le 11 septembre 1907.

Sept Etudes dans les tonalités majeures naturelles

La carrière de piano virtuose d'Albéniz pourrait avoir ressemblé à celle de plusieurs de ses contemporains, jusqu'à la composition occasionnelle de petites pièces (généralement plus remarquables pour leur brillant que pour leur profondeur expressive) jouées en concert avec des œuvres classiques du répertoire international. Dans ce cas cependant, juste comme il jouissait du plus grand prestige comme pianiste, Albéniz entreprit cette transformation lente mais stable d'interprète applaudi au compositeur mûr dont nous admirons aujourd'hui la grâce et la profondeur. Son séjour de cinq ans à Madrid, commencé en 1885, devait être décisif puisqu'il marqua ses vrais débuts de compositeur sur une échelle de plus en plus ambitieuse.

Albéniz avait 25 ans quand il aménagea à Madrid. La genèse des *Sept Etudes* est étroitement reliée à ces circonstances personnelles et, en particulier, au conservatoire de Madrid (connu alors sous le nom d'École Nationale de Musique) où le compositeur fit partie de la commission d'examen. Albéniz espérait peut-être se joindre au corps enseignant et c'est probablement pour cela qu'il sentit le besoin d'expérimenter en com-

position. Il est sûrement important qu'entre 1886 et 1887, il ait écrit le Concerto pour piano et orchestre, trois *Suites anciennes*, quatre *Estudios de concierto*, plusieurs sonates et les *Sept Etudes* actuelles. Le langage d'Albéniz d'un idiome indulgent de bureau à l'universalité des dernières œuvres passe à travers un stade intermédiaire cosmopolite qui peut être identifié à ces œuvres plus abstraites, classiques et légèrement académiques.

Albéniz composa ses *Sept Etudes dans les tonalités majeures naturelles* au printemps de 1886 et il les arrangea dans une série de quintes ascendantes (do, sol, ré, la, mi, si et fa) sous le numéro d'opus 65. Le sous-titre « première série » suggère qu'une suite était projetée peut-être avec d'autres groupes dans le mode mineur ou avec des tonalités en dièses ou en bémols, etc.

Les *Sept Etudes* confrontent souvent l'interprète avec des problèmes techniques : accords, syncopes, attaques soudaines sur des notes de l'aigu, phrasé, suite mélodique et contrapuntique. Derrière de tels problèmes mécaniques repose cependant un sens d'expressivité – de contour thématique – qui émerge au cours de la série comme un genre de collage. Basées sur des techniques apprises de l'école allemande et en dette directe aux sonorités et à l'esthétique de Liszt, ces études portent aussi des échos de Chopin et de Schumann.

Dos Mazurkas de salón : Amalia – Ricordatti

Nous avons déjà vu comment, poussé par son succès d'interprète, Albéniz commença à composer des pièces de salon pour les cercles bourgeois somnolents du dernier tiers du 19^e siècle : œuvres pour les amateurs de musique au bon goût mais à la capacité technique limitée et au peu d'inclinaison pour l'audace esthétique. Ces romances, pavanés, sérénades, mazurkas, capriccios, barcarolles, valse, marches, etc. forment le répertoire du professeur de piano à l'apparence encore jeune et de ses jeunes dames de la société. Dédiées à ces dernières et à leurs familles, les pièces convenaient aux goûts contemporains et pouvaient être jouées à des occasions sociales variées, fournissant incidemment une excellente publicité pour le jeune maître.

Ces deux *Mazurkas de salón* de la période fertile de Madrid d'Albéniz révèlent la grande facilité du compositeur pour ce genre de musique. Il serait mal placé d'attendre de

ces mazurkas la profondeur trouvée dans d'autres œuvres mais même la moindre des premières pièces révèle quelque chose de l'âme du compositeur, une exubérance irrésistible tempérée par la grâce et la vivacité ; le témoignage d'un des meilleurs esprits musicaux qui ait jamais vécu.

Espagne (Souvenirs) : Prélude – Asturies

Ce disque se poursuit par une autre des œuvres moins connues d'Albéniz : la suite *Espagne (Souvenirs)* consistant en deux pièces seulement: *Prélude* et *Asturies*. Elles furent probablement écrites vers 1897 quoiqu'il n'y en ait pas de preuve évidente. Comme c'est souvent le cas avec le catalogue chaotique du compositeur, nous trouvons encore des collections portant le même titre (il existe une *España* avec six pièces de 1890) mais au contenu différent ; ou des pièces portant le même titre mais appartenant à des séries différentes (à pas moins de cinq occasions, Albéniz appela l'une de ses œuvres *Prélude*). Dans le cas d'*Asturias*, la confusion générale sur les titres, avec la fantaisie éditoriale et la négligence des exécutants, associe encore ce nom au *Preludio* des *Cantos de España* op. 232 (qui à son tour est identique à la *Leyenda n° 5* de la *Suite Española* op. 47), une pièce qui, contrairement à celle dont il est question ici, n'a pas de lien musical avec la région des Asturies mais qui est remplie d'échos de l'Andalousie.

La pulsation des deux pièces formant *Souvenirs* indique déjà indubitablement le style mûr d'Albéniz comme illustré par *Córdoba* (1894) ou *La Vega* (1896/97). *Prélude* exprime une chaude sensibilité poétique avec un thème en ré bémol majeur traité avec beaucoup de chromatisme sur un rythme syncopé insistant ; dans *Asturies*, une mélodie en fa dièse mineur est élaborée de commentaires contrapuntiques et d'harmonies audacieuses derrière lesquelles nous percevons l'écho nostalgique d'un pays absent. Ces sentiments existent au moment où les développements les plus importants de la carrière pianistique d'Albéniz eurent lieu : comme il assimilait les derniers principes de l'école française, il réaffirmait simultanément ses racines espagnoles (jusqu'ici un désir distant), réussissant – selon ses propres mots – à « faire de la musique espagnole avec un accent universel ».

La Vega

En plus de ses expériences avec les grandes formes classiques (concertos, sonates, études, etc.) et parallèlement à sa culture de la musique de salon (mazurkas, valse, romances, ballades), Albéniz sentit un attrait croissant vers le pittoresque. Cette attraction fut ressentie par plusieurs autres compositeurs espagnols de cette période qui furent paradoxalement inspirés de produire de la musique à la saveur espagnole grâce aux œuvres de compositeurs étrangers comme Glinka, Liszt, Lalo, Bizet et autres fournisseurs d'exotisme espagnol vu à travers un prisme romantique idéalisé. Albéniz était cependant différent vu qu'il abandonna la couleur locale dans laquelle la grande majorité des ses contemporains restèrent piégés. Il évolua vers un nationalisme stylisé avec des évocations populaires, des rythmes animés et des mélodies nostalgiques d'une grâce particulière, le tout dans le but d'arriver à un idiome personnel. Ceci fut largement atteint grâce à la base solide dans le répertoire contemporain qu'Albéniz obtint lors de ses tournées internationales. Au cours de l'été 1889 par exemple, il fit un voyage réussi en Angleterre ; il y travailla comme pianiste, chef d'orchestre et compositeur, présentant au public anglais les œuvres d'autres compositeurs espagnols (dont Bretón et Pedrell) ainsi que les siennes. Après trois ans à Londres, il retourna en Espagne et, à la fin de 1894, il déménagea avec sa famille à Paris où il connaissait des hommes comme d'Indy, Fauré, Debussy, Dukas et Chausson et il eut une classe de piano à la Schola Cantorum en 1897.

C'est à ce point qu'il pensa à écrire une suite symphonique intitulée *Alhambra* dont le brouillon, daté de Paris, décembre 1896, consiste en six pièces : *Preludio*, *La Vega*, *Lindaraja*, *Generalife*, *Zambra* et *Alarme !* En termes de programme, c'était nettement une synthèse arabe-gitane-romantique qui, quoiqu'il semble invraisemblable aujourd'hui, était alors un sujet parfaitement plausible. Albéniz ne devait terminer qu'une pièce : *La Vega* dans une version pour piano (arrangée plus tard pour orchestre) et les seize premières mesures de *Generalife*.

Dans sa forme initiale, *La Vega* fut terminée le 26 janvier 1897 mais, quelques jours plus tard seulement, Albéniz supprima les trois dernières pages et écrivit une nouvelle version plus développée de la pièce, terminée le 14 février et publiée la même année. *La Vega* est une évocation de la plaine de Grenade, le paysage d'arbres feuillus aux abords

de la ville, contemplant du palais arabe de l'Alhambra, même si le compositeur considérerait la pièce moins comme une description que comme une « réflexion musicale ». C'est indubitablement cette pièce qui enthousiasma Debussy qui dit immédiatement à Albéniz qu'il voulait aller découvrir Grenade.

© *Professeur Jacinto Torres 1999 (abrégé)*

Cette brève note additionnelle veut clarifier certains critères fondamentaux sur l'ordre dans lequel les œuvres sont jouées et d'autres aspects de l'interprétation. Il y a trois raisons pour enregistrer *Iberia* dans des volumes séparés. D'abord, quoique cela puisse sembler superficiel, pour un meilleur équilibre : la qualité des œuvres d'Albéniz est loin d'être égale et, puisque cet enregistrement fait partie d'un cycle complet, il est essentiel de mêler les chefs-d'œuvre avec les pièces qui n'en sont pas. De cette manière, chaque CD renfermera une variété d'œuvres et de styles, ce qui devrait permettre une audition plus intéressante et plus agréable.

Deuxièmement, il devrait être souligné qu'il n'y a pas de lien commun entre les différentes œuvres formant *Iberia*. Ce n'est pas une symphonie ni une sonate en quatre mouvements et ses pièces constituantes manquent de l'unité qui rendrait indispensable de les écouter dans un ordre particulier. Une bonne preuve en est que le second volume présenté ici fut composé et édité dans un ordre différent de celui auquel nous sommes maintenant habitués (*Triana – Almería – Ronda* dans Ed. Mutuelle, 1907), sans que cela ne bouleverse la logique ni la valeur du groupe.

Et troisièmement, il faut se rappeler qu'*Iberia* fut composée, publiée et créée dans des cahiers séparés. Ce n'est donc pas trahir le compositeur que d'enregistrer *Iberia* comme elle a été conçue.

Quant aux aspects purement « d'interprétation » finalement, il devrait être souligné que, quoique les manuscrits n'ont pas besoin d'être considérés comme définitifs dans le cas d'Albéniz, ils sont néanmoins un point solide de référence et je les ai consultés comme je l'avais fait pour les œuvres de Manuel de Falla (BIS-773). *Iberia* et *La Vega* renferment des traits qui – ajoutés au fait qu'Albéniz était un pianiste, et apparemment un très bon

pianiste, et que le piano de son temps était en gros comme on le connaît aujourd'hui – invitent à la conclusion que, s'il n'a pas écrit certaines choses, ce n'est pas parce qu'il ne pouvait pas ou ne savait pas comment. Il n'a simplement pas voulu. D'ajouter des octaves, de doubler des accords ou de varier l'ornementation peut être très flatteur pour la vanité de l'exécutant mais montre peu de respect pour le souhait du compositeur. Avec cette approche, nous serions tous libres de former (presque) n'importe quelle conclusion voulue. Les miennes sont sur cet enregistrement. J'espère qu'elles vous plairont.

Miguel Baselga

« La musique espagnole a besoin de telles voix » – *New York Times*.

Parmi les pianistes qui se consacrent spécifiquement au répertoire espagnol, **Miguel Baselga** est souvent considéré comme l'un des plus intéressants de sa génération. Né au Luxembourg, il commence le piano à l'âge de six ans. Après avoir obtenu son diplôme au Conservatoire Royal de Liège, il poursuit ses études auprès du pianiste espagnol Eduardo Del Pueyo. Des enregistrements salués par la critique, parmi lesquels l'intégrale de la musique pour piano d'Albeniz et un album consacré à la musique pour piano seul de Manuel de Falla [BIS-773], propulsent la carrière de Baselga. Il se produit en compagnie de nombreux orchestres et fait ses débuts de récitaliste au prestigieux Y de la 92^{ième} rue de New York en 2001 avec un concert qui lui vaut cet éloge du site web *concertonet.com* : « Miguel Baselga, comme Vladimir Horowitz, est suffisamment conscient de son prodigieux talent pour arranger une telle pièce de bravoure [*La Valse* de Ravel] et l'adapter à sa propre virtuosité. Je ne crois pas que cet arrangement sera repris par plusieurs de ses collègues ; il se situe tout simplement au-delà des possibilités de la plupart d'entre eux... » En juin 2013, le magazine français *Diapason* inclut Baselga dans sa liste de quinze pianistes virtuoses espagnols, « 15 grands d'Espagne ».

www.miguelbaselga.com

Instrumentarium:

Grand piano: Steinway D

BIS would like to thank the Auditorio y Palacio de Congresos of the city of Zaragoza and the Town Hall of Zaragoza for their support in the production of this recording.

Iberia and *La Vega* have been corrected in accordance with the manuscripts housed in the Biblioteca de Catalunya and Orfeo Catalá in Barcelona.

DDD

Recording Data

Recording: July 1999 at the Auditorio y Palacio de Congesos, Zaragoza, Spain
Producer and sound engineer: Ingo Petry
Piano technician: Teodoro Ortiz Cabeza (Sala Rono)
Equipment: Neumann microphones; microphone amplifier by Didrik De Geer, Stockholm;
Fostex D-10 DAT recorder; Sennheiser headphones
Post-production: Editing: Jeffrey Ginn

Booklet and Graphic Design

Cover text: © Prof. Jacinto Torres 1999 (abridged)
Translations: John Skinner (English); Julius Wender (German); Arlette Lemieux-Chené (French)
Cover illustration: Peter Schoenecker 1999
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett (Compact Design)

BIS Records is not responsible for the content or reliability of any external websites whose addresses are published in this booklet.

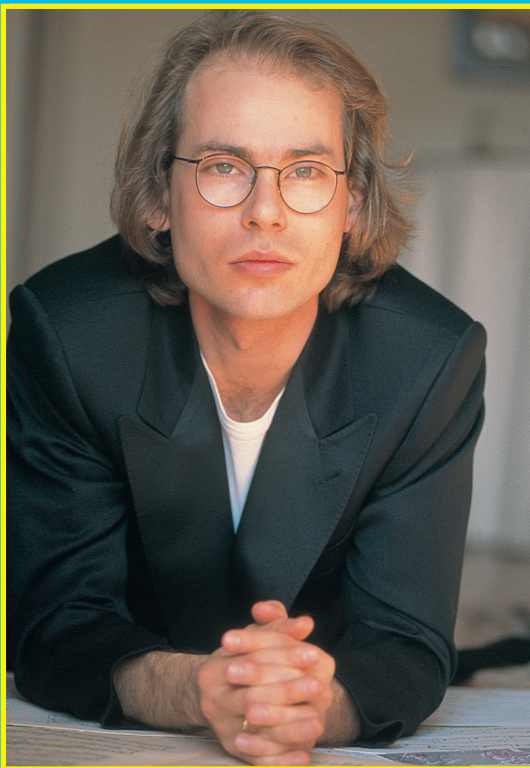
BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.

If we have no representation in your country, please contact:

BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden

Tel.: +46 8 544 102 30 info@bis.se www.bis.se

BIS-1043 © 1999 & © 2000, BIS Records AB, Sweden.



Miguel Baselga

Photo: © Beatriz Atares

BIS-1043