



Albéniz
Piano Music
Volume 9



Miguel Baselga

ALBÉNIZ, ISAAC (1860–1909)

	RECUERDOS DE VIAJE, T 72 (1886–87)	25'46
1	En el mar	4'38
2	Leyenda (barcarola)	3'32
3	Alborada	4'08
4	En la Alhambra	3'32
5	Puerta de Tierra (bolero)	3'16
6	Rumores de la Caleta (malagueña)	3'12
7	En la playa	3'11
8	3 ^{ER} MINUETTO, T 74 (1886)	5'20
	RÊVES, T 99 (1890)	9'00
9	Berceuse	2'33
10	Scherzino	3'05
11	Chant d'amour	3'17
12	SCHERZO, T 57 (1884) (for the unfinished Piano Sonata No. 1)	3'30
13	TANGO, T 94 B (c. 1889)	4'21

- | | | |
|------|---|------|
| [14] | DIVA SIN PAR (Mazurka-capricho), T 63 (1886) | 5'06 |
| [15] | MENUET, T 73 (1886) | 3'42 |
| [16] | MINUETTO, T 89 A (1888)
(for the unfinished Piano Sonata No. 7) | 4'56 |
| [17] | IMPROVISATION, T 115 A, cylinder 169
From a phonograph cylinder recorded by the composer
in 1903 (Biblioteca de Catalunya: CIL 167), reconstructed
by Milton Laufer <i>(Henle Verlag Ed. / Agustín Manuel Martínez, Ed. Boileau)</i> | 2'14 |
| [18] | BALBINA VALVERDE (Polka brillante), T 64 (1886) | 3'46 |

TT: 69'06

MIGUEL BASELGA *piano*

*For information about the previous volumes in this complete series
of the piano music by Isaac Albéniz, see p. 26*



ISAAC ALBÉNIZ

The ninth and final volume in Miguel Baselga's complete recording of **Isaac Albéniz's** piano music is to a large extent devoted to pieces composed during the second half of the 1880s, more precisely in 1886. We know little about Albéniz's life at that time except that in late 1885 he had settled in Madrid with his wife and two children. There, thanks to the friendship and support of Count Guillermo Morphy – private secretary of King Alfonso XII, and himself a composer and musicologist who had already played a part in Albéniz's acceptance into the Brussels Conservatory in 1876 – he started to make an impact on the local musical scene. He appeared regularly in aristocratic and affluent Madrid salons, and organized and played numerous recitals, while at the same time continuing to teach in order to make ends meet. This frenzy of professional activity may have been a consequence of financial difficulties caused by the unfortunate failure of certain investments suggested by friends some years earlier, and also because he now needed to take care of his young family.

Albéniz himself regarded the works written at this time as belonging to his first stylistic period, and specialists in his music agree with him. These pieces, mostly short, can be categorized as 'salon music', in other words music that was intended not for great concert halls but rather for small audiences in more intimate settings. His preferred forms were the mazurka, waltz, barcarole, pavane, minuet, romance, polka, polonaise, serenade, étude and caprice. We should not read anything pejorative into the term 'salon music': the composer was proud to write pieces that were pleasant and accessible to music-lovers who were not too concerned with aesthetic boldness, and also to talented amateurs whose technical abilities were nonetheless modest. Such works helped Albéniz to earn money and become better known, even if he was still unsure of what musical style he would ultimately adopt. These pieces, mostly dedicated to friends, students or family members, eschew virtuoso display but seek instead to seduce us with their simplicity, usually expressed in a straightforward melody with accompaniment. The poor musicologists who have later attempted to make a complete catalogue of Albéniz's works have come up against a virtually insoluble problem: it is literally impossible to draw up an exhaustive list of his compositions. Even worse: his opus numbers were allocated in an arbitrary

manner, and in no way help with a precise dating of the pieces. Albéniz himself gave little thought to posterity and did not save any reference material in his own archives: the same work might thus bear different titles and different opus numbers, or the same title might be attached to different works – all according to the composer's mood, or that of his publishers!

Although the influence of certain nineteenth-century composers is clearly evident in the works Albéniz composed in the 1880s, it was also in this period that he started to make use of the melodic and rhythmic attributes of Spanish music. Thus he paved the way for what would become the principal characteristic of his style, as for example Franz Liszt (whom he admired greatly) had done with Hungarian music. Although they are still discreet, these allusions to popular dances, to exotic modes associated with flamenco music and to guitar-like effects are nonetheless clearly discernible. This interest in stylistic fusion was probably one of the consequences of his regular involvement with *zarzuela* (in the early 1880s he had been in charge of a *zarzuela* company, appearing all over Spain) and of his studies under the Catalan composer and musicologist Felipe Pedrell, who also taught Enrique Granados and Manuel de Falla, two other composers whose works exhibit numerous Spanish traits.

The presence of Spanish music as a constituent part of Albéniz's musical language not only contributed to his fame but also – some twenty years later – underpinned his masterpiece, the suite *Iberia*, praised in its own time by Claude Debussy, and later admired by Olivier Messiaen to the extent that he regarded it as the zenith of all Spanish music.

The recital that Albéniz gave on 24th January 1886 in the elegant salon of his publisher, Antonio Romero, was certainly the most important he had given so far. It included not only works by Bach, Scarlatti, Beethoven and Wagner, but also his own *Suite espagnole*. The performance was a triumph, and led to numerous invitations to appear all over Spain. These concerts brought him significant financial benefit and, moreover, his reputation grew to the extent that he could perform alongside the soprano Adelina Patti, one of the greatest opera stars of the time. It was to her that he dedicated a short work in the form of a mazurka-caprice, *Diva sin par*, T 63, which he wrote under a Spanish /

German pseudonym ‘Príncipe Weisse Vogel’ (sic). Composed at the same time and under the same pseudonym, **Balbina Valverde**, T 64 – named after a famous Spanish actress – is a brilliant polka. It was also in 1886 that the first biographical sketch of Albéniz was published, to the great delight of the composer, who could already boast an important and varied catalogue of works. Most of the pieces mentioned there, however, have been lost; only their titles have survived.

Nonetheless, Albéniz was anything but systematic in his use of Spanish elements in his music, and in some cases he avoided them completely. On the other hand, influences from Mendelssohn, Schumann and Chopin – three masters of the miniature, whose works featured regularly on Albéniz’s recital programme – appear all the more clearly. This is true of the **Scherzo**, T 57, initially planned as part of the First Piano Sonata that was never completed, the **Menuet** in G minor, T 73, the **Third Minuetto**, T 74 from 1886 and the **Minuetto**, T 89A (1888), originally intended for the Seventh Sonata that also remained unfinished. As well as clearly betraying their salon music aesthetic, these separate movements testify to the composer’s fondness and admiration for the classical style. These characteristics also apply to the three pieces that make up **Rêves** (*Dreams*), T 99: *Berceuse*, *Scherzino* and *Chant d’amour*. All three were composed in 1890. The expressivity that characterizes the first and third pieces does not come at the expense of intimacy or, indeed, of a certain impressionist character that seems to anticipate the music of the Catalan composer Federico Mompou.

The collection **Recuerdos de viaje** (*Memories of Travel*), T 72, by contrast, readily exhibits its Spanish character. It is not only the most important work on this recording, but also one of the best-known works from Albéniz’s first period. It consists of seven pieces written in various places in 1886–87 and then played in the Madrid salons. Although these pieces too show the influence of the three composers mentioned above, *Recuerdos de viaje* also includes popular Spanish dances. At the beginning and end of the first piece, *En el mar* (*At Sea*) we hear wave effects. It was also published separately in London with the title ‘On the Water’. The second, *Leyenda* (*Legend*), has the rhythm of a barcarole, a form that originated in the songs of Venetian gondoliers, whilst the third,

as its title indicates, is an *alborada*, a festive dance of Asturian origin celebrating sunrise, and the fourth, *En la Alhambra* (*In the Alhambra*), is a *granadina*, a sort of fandango from Granada. The fifth piece, *Puerta de Tierra* (named after a monument at the entrance to the city of Cadiz) – also published in England with the title ‘Andalucía’ – has the rhythm of the bolero, a slow triple-time dance that can trace its roots back to the late eighteenth century and that Maurice Ravel would later make famous in his acclaimed composition of the same name. The best-known piece in the set, *Rumores de la Caleta* (*Murmurs from La Caleta*), is also the one in which the Spanish flavour is most obvious. It takes the form of a *malagueña* (an Andalusian dance derived from the fandango) that made a contribution to flamenco, a genre of which Albéniz was especially fond. Here, transferred to the piano, we hear a technique typical of guitar playing in which the thumb (which presents the melody in the bass) alternates with the fingers of the right hand. *Rumores de la Caleta* evokes a well-known beach near Málaga. The last piece, *En la playa* (*On the Beach*), takes up the well-known rhythm of the waltz. Might the indication ‘melancólicamente’, quite unlike lively, noisy beach games, reveal a sort of nostalgia for the open air on the part of Albéniz, who had now settled in a decidedly urban environment?

The ***Tango***, T 94B, composed around 1889, also betrays its Hispanic character even though its dance feeling is closer to the Cuban habanera than to the dance from the slums of Buenos Aires. Originally published as the second of ‘Two Characteristic Pieces’, alongside the *Jota aragonesa*, the *Tango* would later appear under the title ‘Aragón (fantasia)’ in the first *Suite española* – testifying to a rare talent for recycling. The piece was premièred by Albéniz himself in London, and was published there too.

The last work on this CD from a chronological point of view, the ***Improvisation*** (*Allegretto*), T 115, is in fact a transcription of one of the three sound recordings that Albéniz made: three cylinders recorded at a friend’s house in Tiana, Catalonia, in August 1903 and patiently transcribed by the expert Milton Laufer. Now preserved in the Biblioteca de Catalunya, these precious recordings allow us a furtive glimpse into the composer’s kitchen. What was the purpose of these recordings? Nobody knows. As for their contents, Laufer suggests that they might have been thematic material for his operas, his

zarzuelas or his songs, but in any case not sketches for future piano pieces. Albéniz's skill as an improviser has often been mentioned in eyewitness accounts of his recitals – and, as his biographer Walter Aaron Clarke stresses, 'Improvisation was central to his method of composition, and this is why his music has the freshness and spontaneity of the folk models that inspired it.'

© *Jean-Pascal Vachon 2016*

'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

El noveno y último volumen de la obra completa para piano de **Isaac Albéniz** interpretada por Miguel Baselga está dedicado en gran parte a las obras compuestas en la segunda mitad de los años 1880, concretamente en 1886. Sabemos poco de la vida de Albéniz en aquel momento, sólo que a finales de 1885 se había instalado con su esposa y sus dos hijos en Madrid. Ahí, gracias a la amistad y protección del conde Guillermo Morphy, secretario personal del rey Alfonso XII e igualmente compositor y musicólogo que ya había contribuido a la aceptación de Albéniz en el Conservatorio de Bruselas en 1876, empezó a imponerse en la escena musical local. Actuaba regularmente en salones frecuentados por aristócratas y madrileños adinerados, organizaba y daba numerosos recitales y también daba clases al objeto de poder llegar a final de mes. Este frenesí profesional puede explicarse por los problemas económicos causados por operaciones bursátiles sugeridas por amigos, las cuales terminaron mal unos años atrás, y también por el hecho de que ahora tenía que hacerse cargo de su pequeña familia.

Según el mismo Albéniz y los especialistas de su música, las piezas escritas en este periodo pueden considerarse pertenecientes a su primer estilo de composición. Estas obras, generalmente cortas, pueden calificarse como “música de salón”, es decir, música que no estaba destinada a salas grandes de concierto, sino más bien a pequeñas audiencias en ambientes íntimos. Sus formas favoritas eran la mazurca, el vals, el romance, la polca, la polonesa, la serenata, el estudio y el capricho. Sin embargo no deberíamos ver nada despectivo en el término “música de salón”: el compositor estaba bien orgulloso de escribir una música agradable y accesible para melómanos poco interesados en audacias estéticas y para aficionados con talento pero con una técnica limitada. Con estas composiciones Albéniz pudo aumentar sus ingresos así como darse a conocer, aunque todavía no estaba seguro de qué estilo musical adoptar. Estas obras, en su mayoría dedicadas a amigos, estudiantes o familiares, renuncian a la exhibición de virtuosismo y más bien tratan de seducir con su simplicidad, expresada la mayor parte del tiempo en forma de una melodía acompañada que evita los extremos. Los pobres musicólogos que han intentado hacer un catálogo completo de las obras de Albéniz se han visto ante un problema casi insoluble. Es prácticamente imposible hacer una lista exhaustiva de sus obras. Los números de opus

fueron asignados de manera arbitraria y no permiten ninguna datación precisa. El propio compositor se preocupó poco por la posteridad y no guardó referencias en sus propios archivos: según su estado de ánimo o el de sus editores musicales, una misma obra podría aparecer con diferentes títulos y números de opus, así como diferentes obras llevarían el mismo título!

Aunque la influencia de ciertos compositores del siglo XIX está claramente presente en las obras que compuso en los años 1880, fue en este periodo cuando Albéniz comenzó a incluir rasgos melódicos y rítmicos de la música española. Así sentaría las bases de lo que llegaría a convertirse en su estilo característico, siguiendo el ejemplo de Franz Liszt, al que tanto admiraba, con la música húngara. Estas alusiones a bailes populares, modos exóticos asociados con la música flamenca y efectos guitarrísticos, son, aunque todavía discretas, claramente perceptibles. Este interés por la fusión de estilos es probablemente una de las consecuencias de su involucración a la zarzuela (a principios de los años 1880, Albéniz había dirigido una compañía de zarzuela con la que deambuló un poco por toda España) y de sus estudios con el compositor y musicólogo catalán Felipe Pedrell. Pedrell también fue profesor de Enrique Granados y Manuel de Falla, otros dos compositores que igualmente dejaron sentir sus raíces españolas en sus composiciones.

La presencia de la música española en el lenguaje musical de Albéniz no sólo contribuyó a su fama, sino también formó la base, una veintena de años más tarde, para su obra maestra, la suite *Iberia*, elogiada en su momento por Claude Debussy y después admirada por Olivier Messiaen hasta el punto de considerarla la obra clave de la música española.

El recital que Albéniz dio el 24 de enero de 1886 en el salón elegante de Antonio Romero, su editor, fue seguramente el más importante que había dado hasta entonces. Interpretó obras de Bach, Scarlatti, Beethoven y de Wagner, así como su propia *Suite espagnole*. Esta actuación fue un triunfo y dio lugar a numerosas invitaciones por toda España. Estos conciertos no sólo le aportaron una gran cantidad de dinero, sino también su reputación creció hasta el punto de poder tocar junto a la soprano Adelina Patti, una de las grandes estrellas de ópera de la época. A ella le dedicó una composición breve en

forma de mazurca-capricho, *Diva sin par*, T 63, que firmó con el seudónimo español-alemán “Príncipe Weisse Vogel”(sic). Bajo este mismo seudónimo compuso en la misma época *Balbina Valverde*, T 64, una polca brillante con el nombre de una famosa actriz española. También en 1886 se publicó el primer bosquejo biográfico de Albéniz para su deleite, ya que podía presumir de un catálogo importante y variado. Sin embargo, la mayoría de las piezas que aquí figuran se han perdido; sólo los títulos han sobrevivido.

No obstante, Albéniz era todo menos sistemático cuando usaba elementos españoles en su música, en algunos casos incluso los evitaba por completo. Las influencias de Mendelssohn, Schumann y Chopin, tres maestros de miniatura cuyas obras Albéniz regularmente incluía en su programa de recitales, aparecían entonces con más claridad. Este es el caso del *Scherzo*, T 57, que debía formar parte de su Primera sonata para piano que nunca se completó, del *Menuet en sol menor*, T 73, del *3^{er} Minuetto*, T 74 del 1886 y del *Minuetto*, T 89A (1888), inicialmente destinado a su séptima sonata que tampoco llegó a completarse. Además de mostrar claramente su estética de la música de salón, estos movimientos sueltos demuestran la estima y admiración que Albéniz tenía por el estilo clásico. Estas características también se aplican a las tres piezas que componen *Rêves* (Sueños), T 99, *Berceuse*, *Scherzino* y *Chant d’amour*, las tres escritas en 1890. La expresividad que caracteriza a la primera y a la tercera pieza no descarta la intimidad e incluso un impresionismo, que parece anunciar las obras del compositor catalán Federico Mompou.

La colección *Recuerdos de viaje*, T 72, por el contrario, muestra sin complejo alguno su carácter español. No sólo es la obra más importante de esta grabación, sino que también es una de las colecciones más famosas del primer periodo de Albéniz. Consta de siete piezas escritas entre 1886 y 1887 en diferentes lugares y después interpretadas en salones de Madrid. Aunque estas piezas también muestran la influencia de los tres compositores anteriormente mencionados, *Recuerdos de viaje* suena a danzas populares españolas. Al principio y al final de la primera pieza, *En el mar*, se oye un efecto de olas. Esta fue publicada también por separado en Londres con el título “On the Water”. La segunda pieza, *Leyenda*, adopta el ritmo de la barcarola, que se remonta a los cantos de los gondoleros

venecianos; la tercera, como su título indica, *Alborada*, es una danza festiva de origen asturiano que celebra el amanecer; la cuarta, *En la Alhambra*, es una granadina, un tipo de fandango de Granada. La quinta pieza, *Puerta de Tierra* (el nombre de un monumento a la entrada de la ciudad de Cádiz) también fue publicada en Inglaterra con el título “Andalucía” y adopta el ritmo del bolero, un baile lento en tres tiempos que se remonta a finales del siglo XVIII y que Maurice Ravel más tarde celebraría con su famosa composición del mismo nombre. La pieza más famosa del ciclo es *Rumores de la Caleta*, que tiene el aire español más pronunciado. Tiene la forma de una malagueña (danza andaluza derivada del fandango) que contribuyó al flamenco, un género particularmente apreciado por Albéniz. Aquí, en una transcripción al piano, oímos una técnica típica de guitarra en la cual el dedo pulgar (que toca la melodía en el bajo) se alterna con los otros dedos de la mano derecha. *Rumores de la Caleta* evoca una playa bien conocida cerca de Málaga. La última pieza, *En la playa*, adopta finalmente el ritmo familiar del vals. ¿Puede que la indicación “melancólicamente”, lejos de los típicos juegos de playa animados y ruidosos, revele una especie de nostalgia por los grandes espacios abiertos, ahora que Albéniz se había instalado en un entorno urbano?

El ***Tango***, T 94 B, compuesto alrededor de 1889, también muestra su carácter hispánico, aunque el movimiento de danza está más cerca de la habanera cubana que de la danza de los suburbios de Buenos Aires. Originalmente publicado como la segunda de las “Dos piezas características” junto a la *Jota aragonesa*, el *Tango* aparecería después con el título “Aragón (fantasía)” en la *Primera suite española*, lo que refleja un arte inusual de reciclaje. La pieza fue interpretada por primera vez por el mismo Albéniz en Londres, y fue también allí donde se publicó.

La ***Improvisación (Allegretto)***, T 115, es desde el punto de vista cronológico la última obra de este disco. En realidad se trata de una transcripción de una de las tres grabaciones que nos quedan de Albéniz: tres cilindros de fonógrafo grabados en casa de un amigo en Tiana (Cataluña) en agosto de 1903 y transcritos con paciencia por el especialista Milton Laufer. Hoy día se encuentran en la Biblioteca de Catalunya. Estas valiosas grabaciones permiten una furtiva mirada en el taller del compositor. ¿Qué propósito tenían estas graba-

ciones? Nadie lo sabe. En cuanto a su contenido, el editor de la edición publicada, Milton Laufer, cree que puede tratarse de material temático para sus óperas, zarzuelas o canciones, o efectivamente borradores para obras para piano todavía por venir. El talento de improvisación de Albéniz ha sido mencionado repetidas veces por testigos de sus recitales, y así señala su biógrafo Walter Aaron Clarke: “la improvisación era el centro de su método de composición, y por eso su música tiene la frescura y la espontaneidad de los modelos folclóricos que la inspiraron.”

© *Jean-Pascal Vachon* 2016

“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

Die neunte und letzte Folge von Miguel Baselgas Gesamteinspielung der Klaviermusik von **Isaac Albéniz** widmet sich vor allem Stücken, die in der zweiten Hälfte der 1880er Jahre – genauer: im Jahr 1886 – komponiert wurden. Abgesehen davon, dass Albéniz sich 1885 mit seiner Frau und zwei Kindern in Madrid niedergelassen hatte, wissen wir wenig über seine damalige Lebensumstände. Dank der Freundschaft und Unterstützung des Grafen Guillermo Morphy – Privatsekretär von König Alfonso XII und selber Komponist und Musikwissenschaftler, der bereits 1876 an Albéniz’ Zulassung zum Brüsseler Konservatorium mitgewirkt hatte – machte er sich im dortigen Musikleben einen Namen. Er trat regelmäßig in den Salons der Adligen und Reichen von Madrid auf, veranstaltete und spielte zahlreiche Konzerte, während er gleichzeitig weiter Unterricht gab, um über die Runden zu kommen. Dieser Arbeitseifer dürfte seinen Grund in den finanziellen Schwierigkeiten gehabt haben, in die er geraten war, nachdem einige Börsengeschäfte, die er Jahre zuvor auf Anraten von Freunden getätigt hatte, fehlgeschlagen waren; außerdem hatte er nun für eine junge Familie zu sorgen.

Albéniz selber ordnete die in dieser Zeit entstandenen Werke seiner „ersten“ Stilphase zu, und die Experten folgen diese Einteilung. Diese zumeist kurzen Stücke können als „Salonmusik“ gelten, als eine Musik also, die nicht für die großen Konzertsäle gedacht war, sondern eher für Aufführungen in kleinem Rahmen. Seine bevorzugten Formen waren Mazurka, Walzer, Barcarole, Pavane, Menuett, Romanze, Polka, Polonaise, Sere-nade, Étude und Caprice. Der Begriff „Salonmusik“ sollte freilich nicht abwertend verstanden werden: Der Komponist war stolz darauf, angenehme und zugängliche Werke für Musikliebhaber, denen es nicht so sehr um ästhetische Kühnheit ging, und für talentierte Amateure mit gleichwohl begrenzten spieltechnischen Fähigkeiten zu schreiben. Solche Werke halfen Albéniz, Geld zu verdienen und bekannter zu werden, auch wenn er immer noch nicht sicher war, welchen stilistischen Weg er letztendlich einschlagen würde. Zumeist Freunden, Schülern oder Familienmitgliedern gewidmet, verzichteten diese Stücke auf virtuose Selbstdarstellung und versuchen stattdessen, uns mit einer Schlichtheit zu verführen, die meist in Gestalt einer einfachen Melodie mit Begleitung daherkommt. Die bedauernswerten Musikwissenschaftler, die später ein Gesamtverzeichnis von Albéniz’

Werken in Angriff nahmen, sahen sich mit einem gewaltigen Problem konfrontiert: Eine vollständige Liste seiner Kompositionen zu erstellen ist praktisch unmöglich. Schlimmer noch: Die Opuszahlen wurden eher willkürlich vergeben und sind bei der genauen Datierung der Stücke alles andere als hilfreich. Albéniz selber machte sich wenig Gedanken über die Nachwelt und bewahrte in seinen eigenen Archiven kein Referenzmaterial auf: Ein und dasselbe Werk kann daher verschiedene Titel und verschiedene Opuszahlen tragen, während ein und derselbe Titel mehreren Werken gehören kann – je nach Laune des Komponisten oder seiner Verleger!

Obwohl der Einfluss einiger von ihm bewunderter Komponisten des 19. Jahrhunderts in den Werken der 1880er Jahre deutlich erkennbar ist, begann Albéniz in dieser Zeit auch, die melodischen und rhythmischen Eigenarten der spanischen Musik in seinen Werken aufzugreifen; auf diese Weise stellte er die Weichen für ein späteres Hauptmerkmal seines Stils – und folgte damit dem Beispiel Franz Liszts (den er sehr bewunderte) im Umgang mit der ungarischen Musik. Obwohl noch zurückhaltend, sind diese Anklänge an Volkstänze und exotische Tonarten, die im Zusammenhang mit dem Flamenco und der Gitarre stehen, deutlich erkennbar. Dieses Interesse an der stilistischen Fusion war wohl eine der Folgen seiner regelmäßigen Beschäftigung mit der Zarzuela (Anfang der 1880er Jahre leitete er eine Zarzuela-Compagnie, mit der er in ganz Spanien auftrat) und seiner Studien bei dem katalanischen Komponisten und Musikwissenschaftler Felip Pedrell, der auch Enrique Granados und Manuel de Falla unterrichtete – zwei weitere Komponisten, deren Werke zahlreiche spanische Charakteristika aufweisen.

Die Präsenz der spanischen Musik in seiner musikalischen Sprache trug nicht nur zu Albéniz' Ruhm bei, sondern prägte auch etwa zwanzig Jahre später sein Meisterwerk: die Suite *Iberia*, seinerzeit von Claude Debussy gepriesen und später von Olivier Messiaen als Höhepunkt der spanischen Musik überhaupt verehrt.

Das Recital, das Albéniz am 24. Januar 1886 im eleganten Salon seines Verlegers Antonio Romero gab, war sicherlich das wichtigste, das er bis dahin gegeben hatte. Auf dem Programm standen nicht nur Werke von Bach, Scarlatti, Beethoven und Wagner, sondern auch seine eigene *Suite espagnole*. Der Auftritt wurde ein Triumph, der zu zahl-

reichen Einladungen in ganz Spanien führte. Diese Konzerte steigerten nicht nur seine Einnahmen, sondern auch sein Ansehen erheblich, so dass er schließlich mit der Sopranistin Adelina Patti, einem der größten Opernstars der damaligen Zeit, auftreten durfte. Ihr widmete er das kurze Mazurka-Capricho ***Diva sin par*** T 63, das er unter mit dem spanisch-deutschen Pseudonym „Príncipe Weisse Vogel“ (sic) unterzeichnete. Die brillante Polka ***Balbina Valverde*** T 64 – benannt nach einer berühmten spanischen Schauspielerin – entstand zur selben Zeit und unter demselben Pseudonym. Zur großen Freude von Albéniz erschien im selben Jahr, 1886, die erste biographische Studie über den Komponisten, der bereits auf ein bedeutendes und vielseitiges Schaffen blicken konnte. Die meisten der dort erwähnten Stücke sind heute verloren; nur ihre Titel haben überlebt.

Bei der Verwendung spanischer Elemente in seiner Musik ging Albéniz indes alles andere als systematisch vor, und in manchen Fällen verzichtete er ganz auf sie. Einflüsse von Mendelssohn, Schumann und Chopin – drei Meister der Miniatur, deren Werke regelmäßig in seinen Konzertprogrammen zu finden waren – zeigen sich dann umso deutlicher. Dies gilt für das ***Scherzo*** T 57, das ursprünglich als Teil der (nie vollendeten) Ersten Klaviersonate geplant war, das ***Menuet*** g-moll T 73, das ***Dritte Minuetto*** T 74 von 1886 und das ***Minuetto*** T 89A aus dem Jahr 1888, das zunächst für die ebenfalls unvollendete Siebte Sonate vorgesehen war. Über ihr unverhohlenes Bekenntnis zur Salonmusik hinaus bekunden diese selbständigen Sätze auch die Vorliebe und Bewunderung des Komponisten für den klassischen Stil. Ähnliches trifft auch auf die drei Stücke aus dem Jahr 1890 zu, die die Werkgruppe ***Rêves*** (*Träume*) T 99 bilden: *Berceuse*, *Scherzino* und *Chant d'amour*. Die Expressivität, die das erste und dritte Stück kennzeichnet, geht nicht auf Kosten der Intimität oder gar eines gewissen impressionistischen Charakters, der auf die Musik des katalanischen Komponisten Federico Mompou vorauszuweisen scheint.

Der Zyklus ***Recuerdos de viaje*** (*Reisesouvenirs*) T 72 dagegen macht aus seiner spanischen Wesensart keinen Hehl. Es ist nicht nur das bedeutendste Werk dieser Einspielung, sondern auch eines der bekanntesten Werke aus der ersten Periode des Komponisten. Er besteht aus sieben Stücken, die in den Jahren 1886/87 an verschiedenen Orten geschrieben

und dann in den Salons von Madrid gespielt wurden. Obwohl diese Stücke ebenfalls den Einfluss der drei bereits erwähnten Komponisten zeigen, enthält *Recuerdos de viaje* auch spanische Volkstänze. Am Anfang und am Ende des ersten Stücks, *En el mar (Auf hoher See)*, erklingen Wellenimitationen. (In London wurde das Stück unter dem Titel „On the Water“ separat veröffentlicht.) Das zweite, *Leyenda (Legende)*, hat den Rhythmus einer Barcarole – eine Form, die auf die Lieder der venezianischen Gondoliere zurückgeht –, während das dritte, wie bereits der Titel ankündigt, eine Alborada ist – ein festlicher Tanz asturischen Ursprungs, der den Sonnenaufgang feiert. Nr. 4, *En la Alhambra (In der Alhambra)*, ist eine Granadina, eine Art Fandango aus Granada. Das fünfte Stück, *Puerta de Tierra* (benannt nach einem Stadttor von Cádiz und in England ebenfalls separat erschienen – Titel: „Andalucía“), übernimmt den Rhythmus des Bolero, eines langsamen Tanzes im Dreiertakt, der seinen Wurzeln im späten 18. Jahrhundert hat; Maurice Ravel sollte ihn später in seiner gefeierten gleichnamigen Komposition berühmt machen. Das bekannteste Stück des Zyklus, *Rumores de la Caleta (Gemurmel aus La Caleta)*, ist zugleich dasjenige mit dem eindeutigsten spanischen Flair. Es hat die Form einer Malagueña (ein auf den Fandango zurückgehender andalusischer Tanz), die auch im Flamenco eine wichtige Rolle spielt – ein Genre, das Albéniz besonders schätzte. In der Übertragung auf das Klavier hören wir eine typisch gitarristische Technik, bei der der Daumen (der die Melodie im Bass vorstellt) mit den anderen Fingern der rechten Hand abwechselt. *Rumores de la Caleta* erinnert an einen bekannten Strand in der Nähe von Málaga. Das letzte Stück, *En la playa (Am Strand)*, greift den vertrauten Walzer-Rhythmus auf. Bekundet die Vortragsanweisung „melancólicamente“, die so gar nicht zu den typischerweise lebhaften und lauten Strandspielen passen will, eine Art Sehnsucht des nun in einer entschieden urbanen Umgebung beheimateten Komponisten nach dem Freien?

Auch der **Tango** T 94 B, um 1889 komponiert, hat hispanischen Charakter, wenngleich er eher an die kubanische Habanera als an den Tanz aus den Slums von Buenos Aires denken lässt. Ursprünglich als das zweite von „Zwei Charakterstücken“ veröffentlicht (neben der *Jota aragonesa*), erschien der *Tango* später unter dem Titel „Aragón (Fantasia)“ in der *Suite española* Nr. 1, was von einer nicht alltäglichen Gabe für Wiederver-

wertung zeugt. Das Stück wurde von Albéniz selbst in London uraufgeführt und dort auch veröffentlicht.

Das aus chronologischer Sicht letzte Werk dieser Einspielung, die *Improvisation (Allegretto)* T 115, ist tatsächlich eine Transkription einer von drei Tonaufnahmen, die Albéniz uns hinterlassen hat: drei Zylinder, die im August 1903 im Haus eines Freundes in Tiana (Katalonien) aufgenommen und geduldig von dem Fachmann Milton Laufer transkribiert wurden. Heute in der Biblioteca de Catalunya aufbewahrt, erlauben uns diese kostbaren Dokumente einen heimlichen Blick in die Werkstatt des Komponisten. Für wen waren diese Aufnahmen gedacht? Ein Rätsel. Was ihren Inhalt betrifft, so vermutet Laufer, dass sie Themenmaterial für seine Opern, seine Zarzuelas oder seine Lieder gewesen sein könnten, keinesfalls aber Skizzen für zukünftige Klavierstücke. Albéniz' Fähigkeiten als Improvisator werden in den Berichten über seine Auftritte oft erwähnt; „Improvisation war“, betont sein Biograph Walter Aaron Clarke, „von zentraler Bedeutung für seine Kompositionsweise. Aus diesem Grund hat seine Musik die Frische und Spontaneität der folkloristischen Vorbilder, von denen sie inspiriert ist.“

© *Jean-Pascal Vachon 2016*

„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 virtuoson 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 Klaviervirtuoson auf („15 grands d’Espagne“).

www.miguelbaselga.com

Le neuvième et dernier volume de l'intégrale de la musique pour piano d'**Isaac Albéniz** interprétée par Miguel Baselga est consacré en majeure partie à des œuvres composées au cours de la seconde moitié des années 1880, plus précisément en 1886. On sait peu de choses de la vie d'Albéniz à ce moment sinon qu'à la fin de 1885, il se fixa avec sa femme et leurs deux enfants à Madrid où, grâce à l'amitié et au soutien du comte Guillermo Morphy, secrétaire personnel du roi Alfonso XII et également compositeur et musicologue qui avait déjà contribué à son acceptation au Conservatoire de Bruxelles en 1876, il commença à s'imposer sur la scène musicale locale. Il se produira désormais régulièrement dans les salons des aristocrates et des riches madrilènes, organisera et donnera de nombreux récitals tout en continuant d'enseigner afin de boucler les fins de mois. Cette frénésie professionnelle peut s'expliquer par des ennuis financiers causés par des opérations boursières suggérées par des amis qui hélas se terminèrent mal quelques années auparavant ainsi que par le fait qu'il devait désormais veiller sur sa petite famille.

Albéniz lui-même et les spécialistes de son œuvre s'accordent à considérer les œuvres composées au cours de cette période comme faisant partie de la première manière du compositeur. Ces œuvres, généralement courtes, peuvent être qualifiées de « musique de salon », c'est-à-dire une musique qui ne se destinait pas aux grandes salles de concerts mais plutôt à un public restreint dans un cadre intime. Les formes privilégiées comprenaient la mazurka, la valse, la barcarolle, la pavane, le menuet, la romance, la polka, la polonaise, la sérénade, l'étude et le caprice. Il ne faut cependant rien voir de péjoratif dans l'expression « musique de salon » : le compositeur était fier de produire une musique agréable et accessible aux mélomanes peu soucieux d'audaces esthétiques et aux amateurs talentueux à la technique néanmoins limitée qui lui permettait d'accroître ses revenus et de se faire connaître bien qu'il ignorait encore quel style musical il devait adopter. Ces œuvres, en majorité dédiées à des amis, des étudiants et des membres de sa famille, renoncent à l'étalage de virtuosité et cherchent plutôt à séduire avec leur simplicité exprimée le plus souvent par une mélodie accompagnée qui évite les extrêmes. Les pauvres musicologues qui tentèrent plus tard de réaliser un catalogue des œuvres complètes d'Albéniz

allaient cependant se heurter à un problème quasi-insoluble : il était littéralement impossible de dresser une liste exhaustive de ses œuvres. Pire : les numéros d'opus avaient été attribués de manière arbitraire et ne permettaient en aucune façon une datation précise. Le compositeur lui-même se souciait assez peu de la postérité et ne conserva aucune référence dans ses propres archives : une même œuvre pouvait ainsi se voir attribuer des titres différents et des numéros d'opus différents pendant que des œuvres différentes se virent affublées du même titre selon son humeur ou celle de ses éditeurs !

Bien que l'influence des compositeurs du dix-neuvième siècle qu'il admirait apparaisse clairement dans les œuvres composées au cours des années 1880, c'est également durant cette période qu'Albéniz commença à recourir pour ses compositions à des tournures mélodiques et rythmiques de la musique espagnole et ainsi à poser les premiers jalons de ce qui allait devenir la principale caractéristique de son style, suivant l'exemple d'un Franz Liszt – qu'il admirait tant – avec la musique hongroise. Bien qu'encore discrètes, ces allusions aux danses populaires, aux modes exotiques associés à la musique *flamenco* ainsi qu'aux effets guitaristiques sont néanmoins clairement perceptibles. Ce souci de fusion stylistique est vraisemblablement l'une des conséquences de sa fréquentation assidue de la *zarzuela* alors qu'au début des années 1880, il fut à la tête d'une compagnie de *zarzuela* avec laquelle il se produisit un peu partout en Espagne et de ses études auprès du compositeur et musicologue catalan Felipe Pedrell qui enseigna également à Enrique Granados et Manuel de Falla, deux autres compositeurs dont la musique fait entendre de nombreux traits espagnols.

La présence de la musique espagnole au sein du langage musical d'Albéniz contribuera non seulement à sa renommée mais sera à la base même, quelque vingt ans plus tard, de la suite *Iberia* encensée en son temps par Claude Debussy et qu'Olivier Messiaen admirera tant au point de la tenir pour le chef d'œuvre de toute la musique espagnole.

Le récital qu'il donna le 24 janvier 1886 dans l'élégant salon d'Antonio Romero, son éditeur, fut assurément le plus important qu'il avait donné jusqu'alors. Il incluait outre des œuvres de Bach, Scarlatti, Beethoven et de Wagner, sa propre *Suite espagnole*. Cette prestation fut un triomphe et de nombreuses invitations à se produire un peu partout en

Espagne suivirent. Non seulement ces concerts lui rapporteront beaucoup d'argent mais sa réputation grandira au point qu'il jouera en compagnie de la soprano Adelina Patti, l'une des plus grandes stars de la scène de son époque, à qui il dédiera une courte composition en forme de mazurka-capricho, *Diva sin par* T 63 qu'il signera d'un pseudonyme hispano-allemand, «Príncipe Weisse Vogel» (sic). Composée au même moment et sous le même pseudonyme, *Balbina Valverde* T 64, du nom d'une célèbre comédienne espagnole, est une polka brillante. C'est en cette même année que la première esquisse biographique consacrée à Albéniz parut au grand plaisir du compositeur qui pouvait déjà s'enorgueillir d'un catalogue important et varié. Mentionnons cependant que la plupart des pièces qui y figuraient sont aujourd'hui disparues et que seuls les titres nous sont parvenus.

Le recours aux caractéristiques espagnoles pour ses compositions fut cependant tout sauf systématique et Albéniz se passa de celles-ci dans certains cas. Les influences de Mendelssohn, de Schumann et de Chopin, trois maîtres de la miniature dont les œuvres figuraient régulièrement au programme de ses récitals y apparaissent d'autant plus clairement. C'est le cas du *Scherzo* T 57 qui devait figurer au sein de sa première sonate qui ne sera jamais complétée, du *Menuet en sol mineur* T 73, du *Tercer minuetto* T 74 de 1886 et du *Minuetto* T 89A de 1888 qui se destinait initialement à sa septième sonate qui n'allait jamais voir le jour non plus. En plus d'afficher clairement leur esthétique de musique de salon, ces mouvements isolés font entendre un attachement au style classique qu'Albéniz admirait. Ces caractéristiques s'appliquent également aux trois pièces qui composent *Rêves* T 99, *Berceuse*, *Scherzino* et *Chant d'amour*, composées en 1890. L'expressivité qui caractérise la première et la troisième pièce n'exclut pas l'intimité, voire un certain impressionnisme qui semble annoncer les œuvres du catalan Federico Mompou.

Le recueil *Recuerdos de viaje* [*Souvenirs de voyage*] T 72, en revanche, affiche sans complexe son caractère espagnol. Œuvre la plus importante de cet enregistrement, il s'agit également de l'un des recueils les plus connus de la première manière d'Albéniz et se compose de sept pièces écrites en 1886 et 1887 à différents endroits puis jouées dans les salons madrilènes. Bien qu'affichant eux aussi l'influence des trois compositeurs mentionnés plus haut, *Recuerdos de viaje* fait également entendre des danses populaires

espagnoles. La première pièce, *En el mar* [*En mer*] fait entendre des effets de vagues en son commencement et sa fin. Elle a également été publiée isolément à Londres sous le titre de «On the water». La seconde pièce, *Leyenda* [*Légende*], adopte le rythme de la barcarolle, dont l'origine remonte au chant des gondoliers vénitiens ; la troisième, comme son titre l'indique, celui d'une *alborada*, une danse festive d'origine asturienne célébrant le lever du soleil alors qu'*En la Alhambra* [*À l'Alhambra*] est une *granadina*, c'est-à-dire une sorte de *fandango* de Grenade. La cinquième pièce, *Puerta de Tierra* (du nom d'un monument à l'entrée de la ville de Cadix) qui a également été publiée en Angleterre sous le titre d'«Andalucía» adopte le rythme du boléro, une danse lente à trois temps dont les origines remontent à la fin du dix-huitième siècle et que Maurice Ravel rendra plus tard célèbre avec sa composition du même nom. La pièce la plus connue du cycle, *Rumores de la Caleta* [*Murmures de la Caleta*] est également celle dont le parfum espagnol est le plus perceptible. Elle fait entendre une danse dérivée du *fandango*, la *malagueña* qui allait contribuer au *flamenco*, un genre qu'Albéniz appréciait tout particulièrement. On entend ici, traduite au piano, une technique typique du jeu de guitare dans laquelle le pouce (qui expose la mélodie à la basse) alterne avec les autres doigts de la main droite. *Rumores de la Caleta* évoque une anse bien connue près de Málaga. La dernière pièce, *En la playa* [*Sur la plage*], adopte enfin le rythme bien connu de la valse. L'indication «melancólicamente», loin des jeux animés et bruyants typiques de la plage, trahirait-elle une sorte de nostalgie du grand air d'un Albéniz désormais installé dans un cadre bien urbain ?

Le *Tango* T 94 B composé vers 1889, affiche également son caractère hispanique bien que son mouvement de danse soit plus près de la *habanera* cubaine que de la danse des bas-fonds de Buenos Aires. Initialement publié en tant que second des *Deux morceaux caractéristiques* aux côtés de la *Jota aragonesa*, cette pièce apparaîtra également sous le titre d'«Aragón (fantasia)» au sein de la première *Suite española* témoignant d'un art de la récupération peu commun. Créée à Londres par Albéniz, l'œuvre y a également été publiée.

Dernière œuvre au point de vue chronologique de cet enregistrement, l'*Improvisation* T 115, *Allegretto* est en fait la transcription de l'un des trois enregistrements sonores que nous ait laissés Albéniz : trois cylindres enregistrés chez un ami à Tiana, en Catalogne,

en août 1903 patiemment transcrits par le spécialiste Milton Laufer. Aujourd'hui conservés à la Biblioteca de Catalunya, ces précieux enregistrements permettent un coup d'œil furtif dans la cuisine du compositeur. À quoi se destinaient ces enregistrements ? Mystère. Quant à leur contenu, l'éditeur parle de matériau thématique pour ses opéras, ses *zarzuelas* ou ses mélodies, à moins qu'il ne s'agisse d'ébauches de pièces pour piano à venir. Le talent d'improvisateur d'Albéniz a été maintes fois attesté dans les comptes rendus de ces récitals et comme le souligne le biographe d'Albéniz, Walter Aaron Clarke, « l'improvisation se trouvait au cœur de sa méthode de composition. C'est pourquoi sa musique affiche la fraîcheur et la spontanéité des modèles folkloriques qui l'ont inspirée ».

© *Jean-Pascal Vachon 2016*

« 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

WITH THE PRESENT DISC, MIGUEL BASELGA CONCLUDES HIS
SERIES OF THE COMPLETE MUSIC FOR PIANO BY ISAAC ALBÉNIZ.
BELOW IS A LIST OF PREVIOUS RELEASES:

- Vol. 1 (BIS-923): Iberia, Book 1; 12 Piezas características; Mallorca (Barcarola)
- Vol. 2 (BIS-1043): Iberia, Book 2; 7 Estudios; La Vega; Espagne;
Amalia & Ricordatti (Mazurkas)
- Vol. 3 (BIS-1143): Iberia, Book 3; España; Barcarola; Rapsodia Cubana;
Pavana muy fácil...; Zambra granadina; Angustia
- Vol. 4 (BIS-1243): Iberia, Book 4; 6 Pequeños vales; Sonata No. 3;
Suite ancienne No. 1; Serenata árabe
- Vol. 5 (BIS-1443): Suite Espagnole; Sonata No. 4; Suite Ancienne No. 2;
Arbola Azpian (Zortzico); Pavana Capricho
- Vol. 6 (BIS-1743): Rapsodia Española for piano and orchestra*; Navarra;
Piano Sonata No. 5; Troisième Suite ancienne; Azulejos;
Piano Concerto No. 1*
**Tenerife Symphony Orchestra · Lü Jia, conductor*
- Vol. 7 (BIS-1953): Chants d'Espagne; 6 Mazurkas de salón; Deseo; L'Automne-Valse;
Marcha militar; Improvisation; Yvonne en visite!
- Vol. 8 (BIS-1973): Seconde Suite espagnole; Seis Danzas españolas; Estudio impromptu;
Les Saisons; Mazurka de salón; Recuerdos (Mazurka); Improvisation;
Champagne (Carte blanche); Berceuse



Zaragoza
AYUNTAMIENTO

Miguel Baselga and BIS would like to express the most sincere gratitude to Professor Jacinto Torres for his great help in locating editions and source materials for many of the pieces included in this complete edition of the piano music of Isaac Albéniz.

INSTRUMENTARIUM

Grand Piano: Steinway D

DDD

RECORDING DATA

Recorded in April 2015, at the Auditorio y palacio de congresos, Zaragoza, Spain

Piano technician: Manuel Lage

Recording producer, sound engineer and digital editing: Ingo Petry (Take5 Music Productions)

Equipment: Neumann microphones; Didrik de Geer custom-made microphone preamplifier; RME Fireface A/D converter;

Sequoia Workstation; B&W Nautilus 80z loudspeakers; STAX headphones

Original format: 24-bit / 96kHz

Executive producer: Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Jean-Pascal Vachon 2016

Translations: Andrew Barnett (English); Emma Laín (Spanish); Horst A. Scholz (German)

Front cover illustration: Peter Schoenecker

Photograph of Miguel Baselga: © Antonio Rascón

Typesetting, lay-out: Andrew Barnett (Compact Design)

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.: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 30

info@bis.se www.bis.se

BIS-2173 © & © 2017, BIS Records AB, Åkersberga.



MIGUEL BASELGA

BIS-2173