



Albéniz

Piano Music • Volume 8



Miguel Baselga

ALBÉNIZ, ISAAC (1860–1909)

	SECONDE SUITE ESPAGNOLE, T 90	9'45
[1]	1. Zaragoza. <i>Allegro</i>	3'20
[2]	2. Sevilla. <i>Allegretto</i>	6'23
	SEIS DANZAS ESPAÑOLAS, T 78	22'03
[3]	1. [<i>Moderato</i>]	3'07
[4]	2. <i>Allegretto</i>	4'56
[5]	3. <i>Allegretto</i>	3'43
[6]	4. [<i>Staccato</i>]	3'44
[7]	5. [<i>Rubato</i>]	3'01
[8]	6. [<i>Moderato</i>]	3'20
[9]	ESTUDIO IMPROMPTU, T 50	4'51
	LES SAISONS, T 100	8'37
[10]	1. Le Printemps. <i>Allegretto</i>	1'58
[11]	2. L'Été. <i>Allegro</i>	2'25
[12]	3. L'Automne. <i>Andantino</i>	2'25
[13]	4. L'Hiver. <i>Allegretto</i>	1'41

- | | | |
|------|---|------|
| [14] | MAZURKA DE SALÓN, T 81 | 5'49 |
| [15] | RECUERDOS (MAZURKA), T 80 | 5'04 |
| [16] | IMPROVISATION, T 115 C, cylinder 167 (<i>Tempo di minuetto</i>)
From a phonograph cylinder recorded by the composer in 1903
(Biblioteca de Catalunya: CIL 167),
reconstructed by Milton Laufer (<i>Henle Verlag</i>) | 2'08 |
| [17] | CHAMPAGNE (CARTE BLANCHE), vals de salón, T 83 | 5'05 |
| [18] | BERCEUSE, T 114 bis | 1'50 |

TT: 67'07

MIGUEL BASELGA *piano*



ISAAC ALBÉNIZ

The eighth volume of **Isaac Albéniz**'s complete piano music is devoted principally to works from the second half of the 1880s. Albéniz – who had married his pupil Rosa Jordana in 1883, was studying composition under Felipe Pedrell and had just become a father for the second time – also had to take on various other jobs in order to make ends meet. He thus worked simultaneously as a piano teacher, as a freelance pianist in concerts, salons and cafés, and as a concert promoter – notably in the context of the Barcelona Universal Exposition of 1888. Moreover, this frenzy of professional activity was also motivated by additional financial problems caused by bad investments that he had made at the suggestion of friends. For some years, however, Albéniz had been able to rely on the friendship and protection of Count Guillermo Morphy who, in addition to being private secretary to King Alfonso XII, was a composer and musicologist who had already helped to secure Albéniz's acceptance as a student at the Brussels Conservatory in 1876.

As a fluent improviser, Albéniz composed with ease and swiftness, especially during this period, as is proved by the dozens of piano works that saw the light of day. The poor musicologists who have tried to make a catalogue of his works have been confronted by an almost insoluble problem: it is practically impossible to make an exhaustive work-list, and moreover the opus numbers have been assigned in an arbitrary fashion and do not permit any sort of precise dating. In addition, Albéniz paid scant regard to his 'little bits of rubbish' (to use the term that he himself used with reference to his youthful works) and did not keep any record of them in his own archives. The same work might appear with different titles and opus numbers according to the whim of different publishers, whilst on the other hand different works have been labelled with the same title! The titanic task of putting the works in order was nevertheless taken on by Jacinto Torres, who in 2001 published his *Catálogo sistemático descriptivo de las obras musicales de Isaac Albéniz*.

During the 1880s Albéniz composed more piano music than ever before. Both the composer himself and also Albéniz specialists have tended to regard this production as representative of his first stylistic period. These works, generally short, belong to a

genre that is sometimes contemptuously referred to as ‘salon music’ (as opposed to the ‘proper music’ played to attentive audiences in concert halls). In fact, though, we should not view this term as pejorative in any way: the composer was proud of writing works that were pleasant and easily grasped by music lovers who were not bothered about aesthetic boldness, and indeed by talented but technically modest amateurs. These works allowed Albéniz to augment his income and to make himself better known, even if he was still uncertain as to which musical style he should adopt. They eschew virtuosic display, instead aiming to seduce the listener with their simplicity, most frequently expressed by an accompanied melody that avoids extremes. When Albéniz performed a selection of his works in London in 1890, George Bernard Shaw remarked with a degree of cynicism that Albéniz was ‘so far this season, the most distinguished and original of the pianists who confine themselves to the rose-gathering department of music’, thereby indicating that the composer still had some way to go before he could stand alongside his role models.

Although the influence of the nineteenth-century composers that he admired – such as Mendelssohn, Schumann and, especially, Chopin – is clearly present, this is the period in which Albéniz began to integrate the melodic and rhythmic traits of Spanish music into his compositions, and thus to pave the way for what would become the principal characteristic of his style. At this stage these traits are still unobtrusive, but they are nevertheless plainly discernible. This process of integration was probably a consequence of his first-hand contact with the zarzuela (in the early 1880s he had directed a zarzuela company, appearing with it all over Spain) and of his studies with the Catalan composer and musicologist Felipe Pedrell, who also taught Enrique Granados and Manuel de Falla – two other composers whose Spanish origins are manifest in their music.

The pianist Pola Baytlemán, author of a biography of Albéniz, has identified four characteristics of his musical style:

1. The dance rhythms of Spain, of which there are a wide variety.
2. The use of *cante jondo*, which means deep or profound singing. It is the most serious

and moving variety of flamenco or Spanish gypsy song, often dealing with themes of death, anguish, or religion.

3. The use of exotic scales also associated with flamenco music. The Phrygian mode is the most prominent in Albéniz's music, although he also used the Aeolian and Mixolydian modes as well as the whole-tone scale.

4. The transfer of guitar idioms into piano writing.

These first attempts at integrating Spanish music have not only remained among Albéniz's most popular works but also contributed to his fame and, some twenty years later, played a part on the composition of his masterpiece, *Iberia*, which earned the admiration of Olivier Messiaen, who regarded it as the zenith of Spanish music.

The earliest work on this disc, the *Estudio impromptu*, T 50, dedicated 'to Count Solms' was probably composed in 1882 or 1883, but not published until 1886. It is a study in triplets, somewhat reminiscent of Chopin's Prelude No. 19 in E flat major.

The **Seis Danzas españolas** (Six Spanish Dances), T 78, were composed before 1887 and all had a primarily educational purpose. Here the composer seems to have wanted to distance himself from his usual models, Chopin and Schumann. The Spanish Dances contain music that evokes Cuba as well as Spain, and focus primarily on rhythm, in particular those of the tango and the habanera, a characteristic feature of his later production. Each of these dances is dedicated to one of Albéniz's pupils, mostly to young middle-class ladies from Madrid; the exception is No. 4, dedicated 'to the illustrious artist Gomar' – the (nowadays rather neglected) painter Antonio Gomar y Gomar from Valencia.

The *Recuerdos* (**Mazurka**), T 80, dedicated to Albéniz's 'dear friend Robert Goberna' and the **Mazurka de salón**, T 81, dedicated to his 'dear cousin Enriqueta Jordana' both show the influence of Chopin. Although they do not display great originality, they are examples of the appealing music that Albéniz was so fond of composing. At several places in the *Recuerdos* we hear a motif that seems to anticipate a famous Neapolitan melody that would not be published until a decade later... Might the composer

of 'O sole mio – a well-travelled singer – have visited a salon in Madrid in the late 1880s?

Champagne (*Carte blanche*), T 83, a salon waltz dedicated to his 'good and dear pupil, Miss Irene de Landauer', was originally planned as the first piece of an album of salon pieces that would have been named *Cotillon*, but in the end this cycle never saw the light of day. This virtuosic piece, gracious and even ironic, dates from 1887 and evokes the sparkling bubbles with its Spanish-style outbursts.

Around 1889 Albéniz composed two pieces that he combined under the title of **Seconde Suite espagnole** (Second Spanish Suite), T 90. This collection is an excellent example of the muddle that reigns in Albéniz's work list. Some editors have added two independent pieces to the suite: *Zambra granadina* [BIS-1143] and *Cádiz gaditana*. To add to the confusion, the latter is a conflation made by Albéniz himself of two earlier works: *Rapsodia española* [BIS-1743, in a version for piano and orchestra] and *Rumores de la Caleta*. On this recording, however, we stick to the two-movement version of the suite. Like the First Suite – but technically less demanding – it combines pieces that evoke towns and regions of Spain. The first, *Zaragoza*, portrays the city of Saragossa and is dedicated to Albéniz's pupil Luisa Galarza. It takes the form of a *jota*, traditionally in 3/4-time, sung and danced to the accompaniment of castanets. The second piece, the virtuosic *Sevilla* – not to be confused with the movement with the same title in the First Suite – is dedicated to the composer's close friend Théophile Benard and uses a stylized version of *sevillana* rhythm, which in its turn is derived from the *seguidilla*.

Dated 20th May 1890, the **Berceuse**, T 114 bis, is dedicated to Albéniz's friend Antonio Noguera, a composer and folklorist based in Majorca. It is an appealing piece with a dedication that contains a kind of private joke between the two musicians: 'To my dear friend Toni, he of the fifths, hoping that he will understand the allusion'. Miguel Baselga has pointed out that the irony in this dedication is that the entire piece is based not on fifths but on sixths.

The album of miniatures **Les Saisons** (*The Seasons*), T 100, was composed in 1892 and was published in Paris that same year. In this work Albéniz followed the example

of so many earlier composers and transformed the characteristics normally associated with each of the seasons into music. The Spanish element seems to be of somewhat lesser importance here; instead we are treated to an impressionistic atmosphere. *Le Printemps* (Spring), depicting nature's awakening, is a joyful piece and optimistically announces the coming year with its carefree arpeggios; its good mood persists in *L'Été* (Summer). The melancholy, almost Debussyan *L'Automne* (Autumn) seems to evoke the leaves falling from the trees and the wind that carries them away, whilst *L'Hiver* (Winter), starting with a shivering *staccatissimo*, calls to mind a snowy landscape in which windy gusts are at play.

The last work on this disc from a chronological point of view, the **Improvisation**, T 115 C (*Tempo di minuetto*) is in fact a transcription of one of the three recordings that Albéniz made – three phonograph cylinders recorded at the home of a friend in Tiana, Catalonia, in August 1903. Now kept at the Biblioteca de Catalunya, these precious recordings permit us a furtive glance into the composer's workshop. What was their purpose? No one knows. As for their content, the editor of the published edition, Milton Laufer, suggests that they may be thematic material for operas, zarzuelas or songs, or indeed rough outlines for projected piano pieces. Laufer, an expert on the music of Albéniz, undertook the transcription of these recordings and, it is claimed, spent more than forty hours on each of them; the published edition appeared in 2009. The piece performed here, possibly the first of the recordings that Albéniz made, is in minuet tempo and, despite its improvisatory character, comes across today as a character piece that is entirely complete despite its brevity.

The mood of this piece does not in any way reveal the composer's state of mind. Reading Albéniz's diary from the years 1903–04, we glimpse an artist who was disappointed, bitter, even disheartened – in marked contrast to the lively image he projected. His professional failures, the death of his parents and his increasingly failing health (which resulted in great pain and had forced him to leave his position at Paris's Schola Cantorum) all contributed to this disenchantment.

© Jean-Pascal Vachon 2013

‘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 ongoing 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’.

For further information please visit www.miguelbaselga.com

El octavo volumen de la obra completa para piano de **Isaac Albéniz** está dedicado en su mayoría a las obras de la segunda mitad de los años 1880. Albéniz, que se había casado con su alumna Rosa Jordana en 1883, continuó sus estudios de composición con Felipe Pedrell y, como acababa de ser padre por segunda vez, debió desempeñar diferentes tipos de trabajo para poder llegar a fin de mes. Será pues, al mismo tiempo, profesor de piano, pianista independiente en conciertos, cafés y salones, y también organizador de conciertos (especialmente en el contexto de la Exposición Universal de Barcelona en 1888). Este frenesí profesional puede explicarse por los problemas económicos causados por operaciones bursátiles sugeridas por amigos, las cuales terminaron mal. Sin embargo, desde 1876, Albéniz pudo contar con la amistad y protección del conde Guillermo de Morphy, secretario personal del rey Alfonso XII y también compositor y musicólogo que ya había contribuido a la aceptación de Albéniz en el Conservatorio de Bruselas en 1876.

Albéniz, improvisador prolífico, componía con mucha facilidad y rapidez. Especialmente durante este período surgieron docenas y docenas de obras. Los pobres musicólogos que han intentado hacer un catálogo de las obras del compositor español 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. Además cabe señalar, que Albéniz apenas se preocupó por la posteridad de sus “porquerías” (por retomar el término que él usaba cuando se refería a sus composiciones juveniles), y no los registraba en sus propios archivos. Según el estado de ánimo de los diferentes editores musicales, una obra podría aparecer con diferentes títulos y números de opus, así como diferentes obras llevarían el mismo título! El musicólogo Jacinto Torres se hizo con la enorme tarea de realizar el catálogo de obras de Albéniz, finalmente publicado en 2001 bajo el título “Catálogo sistemático descriptivo”.

Durante la década de 1880 Albéniz compuso más música para piano que nunca. Tanto el mismo compositor como los expertos veían en estas creaciones el primer estilo de Albéniz. Estas obras, por lo general breves, forman parte de un género que se deno-

minaba peyorativamente “música de salón” (en oposición a la “gran música” interpretada en salas de conciertos frente a un público atento). Sin embargo no deberíamos ver nada despectivo en este término: 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 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. Cuando Albéniz interpretó una selección de sus composiciones en Londres en 1890, George Bernard Shaw comentó, con cierto grado de cinismo, que Albéniz era del grupo de pianistas “que se limitan a la recolecta de rosas, el más prominente y original”, demostrando que al compositor todavía le quedaba mucho camino por recorrer para poder llegar a figurar junto a sus modelos.

Aunque la influencia de los compositores del siglo XIX que él admiraba (Mendelssohn, Schumann y Chopin, en particular) está claramente presente en sus piezas, fue en este periodo cuando Albéniz comenzó a incluir rasgos melódicos y rítmicos de la música española y sentar así las bases de lo que llegaría a convertirse en su estilo principal. Estas alusiones son, aunque todavía discretas, claramente perceptibles. Este proceso de integración es probablemente la consecuencia de su contacto de primera mano con la zarzuela (a principios de los años 1880, Albéniz había dirigido una compañía de zarzuelas 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 pianista Pola Baytlemán, autora de una biografía de Albéniz, ha identificado cuatro características de su estilo musical:

1. Uso de múltiples ritmos de bailes españoles.
2. Uso del *cante jondo*, es decir, canción grave, profunda. Es la variedad más seria y

conmovedora del flamenco o cante gitano, que trata a menudo de la muerte, la ansiedad o la religión.

3. El uso de modos exóticos asociados a la música flamenca. El modo frigio (mi) es el más prominente en la música de Albéniz, aunque también utiliza los modos eólico (la, es decir, la escala menor natural) y mixolídio (sol), así como la escala de tonos enteros.

4. Trasvase de técnicas guitarrísticas a la escritura para piano.

Son precisamente estos primeros intentos de integración de la música española los que no sólo prevalecieron en sus obras más populares y célebres, sino que contribuyeron a la fama de Albéniz y, una veintena de años más tarde, desempeñarán un papel importante en la composición de su obra maestra: *Iberia*, que será la admiración de Olivier Messiaen, quien la consideraba la obra clave de la música española.

La obra más antigua de este disco es el *Estudio impromptu*, T 50, que está dedicado al “Conde Solms” y fue escrito en 1882 ó 1883, pero no se publicó hasta 1886. Se trata de un estudio en tresillos y es una especie de reminiscencia del decimonoveno Preludio en mi bemol mayor de Chopin.

Las **Seis Danzas Españolas**, T 78, fueron escritas antes de 1887 y tenían primordialmente un propósito didáctico. Aquí el compositor parece haber querido distanciarse de sus modelos clásicos Chopin y Schumann. Las Danzas Españolas tienen un aire cubano y español y dan prioridad al ritmo, especialmente al del tango y de la habanera, un rasgo característico de sus composiciones posteriores. Cada una de estas danzas está dedicada a los alumnos de Albéniz, en su mayoría niñas de la burguesía de Madrid. La excepción es la cuarta danza, que está dedicada “al ilustre artista Gomar” (Antonio Gomar y Gomar), un pintor valenciano hoy día algo olvidado.

Los **Recuerdos (Mazurka)**, T 80, dedicados a “su querido amigo Robert Goberna” y la **Mazurka de salón**, T 81, dedicada a “su querida prima Enriqueta Jordana”, muestran la influencia de Chopin. Aunque no son piezas especialmente originales, son ejemplos del tipo de música que a Albéniz le gustaba componer. En varios puntos en *Recuerdos* se oye un motivo que parece anticipar una célebre melodía napolitana que no sería publicada

hasta diez años más tarde... ¿Por alguna casualidad habrá estado el compositor de '*O sole moi*, un cantante muy viajero, en algún salón madrileño a finales de 1880?

Champagne (*Carte blanche*), T83, vals de salón, dedicado a “su buena y querida discípula, Mademoiselle Irene de Landauer”, iba a ser en principio la primera pieza de un “Album de bailes de salón” que llevaría el título de *Cotillón*, pero al final este ciclo no llegó a crearse. Esta pieza virtuosa, graciosa e incluso irónica, data de 1887 y evoca las burbujas efervescentes con agitaciones de estilo español.

Albéniz compuso hacia 1889 dos piezas que recogió bajo el título **Seconde Suite espagnole**, T 90. Esta colección es un ejemplo excelente de la confusión que reina en el catálogo de obras de Albéniz. Unos editores añadieron dos piezas independientes a esta suite: *Zambra granadina* [BIS-1143] y *Cádiz gaditana*. Para añadir a la confusión, esta última pieza es una combinación hecha por el mismo Albéniz de dos composiciones anteriores: *Rapsodia española* [BIS-1743, en una versión para piano y orquesta] y *Rumores de la Caleta*. En esta grabación nos atenemos a la versión de dos movimientos. Igual que la primera suite, sólo que técnicamente más fácil, contiene dos obras que son cuadros de ciudades y regiones de España. La primera, *Zaragoza*, evoca la ciudad de Zaragoza y está dedicada a su alumna Luisa Galarza. Tiene la forma de una jota, que tradicionalmente está en compás de 3/4 y se canta y baila con el acompañamiento de castañuelas. La segunda pieza, la virtuosa *Sevilla*, que no debe confundirse con la del mismo título de la primera suite, está dedicada a su querido amigo Theophile Benard y adopta una versión estilizada del ritmo de sevillana, que a su vez proviene de la seguidilla.

Fechada el 20 de mayo de 1890, **Berceuse**, T 114 bis, está dedicada a su amigo Antonio Noguera, un compositor y folclorista establecido en Mallorca. Se trata de una obra entrañable con una dedicatoria, que contiene una especie de *private joke* (broma privada) entre los dos músicos: “A mi querido Toni el de las quintas, para que vaya atando cabos”. Según el pianista Miguel Baselga, la ironía de esta dedicatoria es que la pieza completa se basa en sextas y no en quintas.

El álbum de miniaturas, **Les Saisons**, T 100, fue compuesto en 1892 y publicado el mismo año en París. Aquí Albéniz siguió el ejemplo de muchos compositores ante-

riores, y transcribió en música las características típicas de cada estación. Los rasgos españoles pasan aquí más bien desapercibidos; en su lugar se nos presenta una atmósfera impresionista. *Le Printemps (La primavera)*, que evoca el despertar de la naturaleza, es una pieza alegre que anuncia con optimismo el nuevo año con sus arpeggios despreocupados; su buen humor persiste en *L'Été (El verano)*. *L'Automne (El otoño)*, melancólico y casi debussiano, evoca las hojas que caen de los árboles y el viento que se las lleva, mientras que *L'Hiver (El invierno)*, iniciado por un tembloroso *staccatissimo*, parece representar un paisaje nevado en el cual juega el viento.

La **Improvisation T 115 C** (*Tempo di minueto*) 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: se grabaron tres cilindros de fonógrafo en casa de un amigo en Tiana (Cataluña) en agosto de 1903. 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 grabaciones? 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. Como experto en la música de Albéniz, Laufer llevó a cabo la transcripción de estas grabaciones y por lo visto, invirtió más de cuarenta horas en cada pieza. La edición se publicó en 2009. La pieza aquí interpretada es posiblemente la primera grabación que realizó Albéniz. Adopta un tempo de minueto y, a pesar de su carácter improvisado, resulta hoy día una pieza de carácter completa aunque breve.

La atmósfera de esta pieza no revela el estado de ánimo en el que se encontraba el compositor. Cuando leemos el diario de Albéniz de los años 1903 y 1904 nos encontramos con un artista decepcionado, amargado e incluso deprimido, todo un contraste con la imagen juguetona que proyectaba. Sus fracasos profesionales, la muerte de sus padres y su salud cada vez más maltrecha (que le causaba dolores insoportables y le obligó a abandonar su puesto de profesor en la Schola Cantorum) contribuyeron a esta desilusión.

© Jean-Pascal Vachon 2013

“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 continuo 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”.

Para más información, por favor visite www.miguelbaselga.com

Die achte Folge der Gesamteinspielung von **Isaac Albéniz'** Klaviermusik ist weitgehend Werken gewidmet, die in der zweiten Hälfte der 1880er Jahre entstanden sind. Albéniz, der 1883 seine Schülerin Rosa Jordana geheiratet hatte und zum zweiten Mal Vater geworden war, setzte damals seine Kompositionsstudien bei Felipe Pedrell fort und musste mehreren Beschäftigungen nachgehen, um den Lebensunterhalt zu verdienen. Er betätigte sich gleichzeitig als Klavierlehrer, freischaffender Pianist (sowohl im Konzertsaal wie auch in den Cafés und Salons) und Konzertveranstalter, insbesondere im Rahmen der Weltausstellung in Barcelona im Jahr 1888. Dieser berufliche Eifer mag seinen Grund auch in den finanziellen Problemen haben, in die er durch nachteilige, von Freunden empfohlene Aktiengeschäfte geraten war. Seit 1876 jedoch konnte Albéniz auf die Freundschaft und Protektion des Grafen Guillermo Morphy zählen – Privatsekretär von König Alfonso XII. sowie Komponist und Musikwissenschaftler –, der auch seine Aufnahme am Brüsseler Konservatorium im Jahr 1876 unterstützt hatte.

Albéniz war ein begnadeter Improvisator, und er komponierte insbesondere in jener Zeit leicht und schnell, wie Dutzende damals entstandener Klavierwerke belegen. Die bedauernswerten Musikwissenschaftler, die sich an ein Verzeichnis seiner Werke machen, sehen sich einem fast unlösbaren Problem gegenüber: Es ist buchstäblich unmöglich, eine vollständige Liste der Werke des spanischen Komponisten zu erstellen. Schlimmer noch: Die Opuszahlen wurden auf willkürliche Weise vergeben und erlauben keine genaue Datierung. Zudem kümmerte sich der Komponist kaum um die Überlieferung seiner „kleinen Schmutdeleien“ – um den Begriff aufzugreifen, den er selber für seine Frühwerke verwendete –, und in seinem eigenen Archiv finden sich keinerlei Hinweise darauf: Manche Stücke tragen verschiedene Titel, Opuszahlen differieren je nach Laune der verschiedenen Herausgeber, während ein einziger Titel durchaus mehreren Stücken gemeinsam sein kann! Der Musikwissenschaftler Jacinto Torres übernahm mithin eine wahre Herkulesarbeit, als er sich an das Albéniz-Werkverzeichnis machte, das schließlich im Jahr 2001 unter dem Titel *Catálogo sistemático descriptivo* veröffentlicht wurde.

In den 1880er Jahren komponierte Albéniz mehr Klaviermusik als je zuvor. Sowohl

der Komponist wie auch die Wissenschaftler sehen in diesem Werkkonvolut seine erste Schaffensperiode. Die überwiegend kurzen Werke gehören einer Gattung an, die mitunter verächtlich Salonmusik genannt wird (und der „großen Musik“ für das aufmerksame Konzertsaal-Publikum entgegengesetzt wird). Doch man muss diesen Begriff nicht unbedingt negativ verstehen: Der Komponist war stolz darauf, ästhetisch nicht sonderlich wagemutigen Musikliebhabern und talentierten Amateuren mit limitierter Spieltechnik angenehme und zugängliche Stücke liefern zu können, mit denen er seine Einnahmen steigern und sich einen Namen machen konnte – obschon er immer noch unsicher war, welchen musikalischen Stil er sich zu eigen machen sollte. Diese Werke verzichten auf Virtuosität und versuchen stattdessen, durch ihre Schlichtheit zu verzaubern, die meist durch eine begleitete, alle Extreme meidende Melodie zum Ausdruck kommt. Als Albéniz im Jahr 1890 eine Reihe seiner Kompositionen in London aufführte, vermerkte George Bernard Shaw mit zynischem Unterton, Albéniz sei „in dieser Saison der bislang vortrefflichste und originellste jener Pianisten, die sich als musikalische Rosenpflücker verdingen“ – was zeigt, dass der Komponist noch eine Wegstrecke vor sich hatte, um neben seinen Vorbildern figurieren zu können.

Trotz des offenkundigen Einflusses der von ihm bewunderten Komponisten des 19. Jahrhunderts – vor allem Mendelssohn, Schumann und Chopin –, begann Albéniz damals, die melodischen und rhythmischen Charakteristika der spanischen Musik in seine Werke aufzunehmen und damit den Grundstein zu legen für das, was das Markenzeichen seines Stils werden sollte. Obschon noch zurückhaltend, machen sich die Anspielungen deutlich bemerkbar. Diese Integration ist wahrscheinlich das Ergebnis seines Kontakts mit der Zarzuela (und das aus erster Hand: In den frühen 1880er Jahren leitete er eine Zarzuela-Kompanie, mit der er in ganz Spanien auftrat) und seines Unterrichts bei dem katalanischen Komponisten und Musikwissenschaftler Felipe Pedrell, der auch Enrique Granados und Manuel de Falla unterrichtete – zwei weitere Komponisten, deren spanische Herkunft in ihrem Schaffen deutliche Spuren hinterließ.

Die Pianistin Pola Baytleman, Autorin einer Albéniz-Biografie, hat vier Eigenschaften seines musikalischen Stils hervorgehoben:

1. Rückgriff auf die zahlreichen spanischen Tanzrhythmen.
2. Verwendung des Cante Jondo, d.h. des „tiefen“ Gesanges, der die ernsteste und bewegendste Form des Flamenco oder spanischen Zigeunerlieds darstellt und sich zumeist mit Tod, Angst und Religion beschäftigt.
3. Verwendung exotischer Modi, die ebenfalls mit der Flamenco-Musik verbunden sind. Am häufigsten verwendet Albéniz den phrygischen Modus, daneben auch den äolischen und den mixolydischen Modus sowie die Ganztonleiter.
4. Übertragung gitarristischer Techniken auf das Klavier.

Es sind genau diese frühen Versuche der Integration spanischer Musik, die nicht nur zu seinen populärsten und berühmtesten Werken zählen, sondern auch seinen Ruf mitbegründet und, rund zwanzig Jahre später, die Komposition seines Meisterwerks – Olivier Messiaen hielt es für das Meisterwerk der spanischen Musik überhaupt – geprägt haben: *Iberia*.

Das älteste Werk dieser CD, *Estudio impromptu*, ist „dem Herrn Grafen Solms“ gewidmet; 1882 oder 1883 komponiert, wurde es erst 1886 veröffentlicht. Es handelt sich um eine Triolenetüde, die ein wenig an das Prélude Nr. 19 Es-Dur von Chopin erinnert.

Die **Sechs spanischen Tänze** (Seis Danzas españolas) wurden vor 1887 komponiert und verfolgen in erster Linie ein didaktisches Ziel: Der Komponist scheint sich hiermit von seinen traditionellen Vorbildern Chopin und Schumann absetzen zu wollen. Die Spanischen Tänze präsentieren kubanisches und spanisches Flair und räumen dem Rhythmus – insbesondere dem Tango und der Habanera – den Vorrang ein; dies wird ein Merkmal auch seines zukünftigen Schaffens sein. Jeder dieser Tänze ist Schülerinnen und Schülern von Albéniz gewidmet (vor allem junge Damen der madrilenischen Bourgeoisie) – mit Ausnahme des vierten, der „dem berühmten Künstler Gomar“ (Antonio Gomar y Gomar), einem heutzutage etwas vergessenen Maler aus Valencia gewidmet ist.

Recuerdos (Mazurka), seinem „lieben Freund Robert Goberna“ gewidmet, und **Mazurka de salón**, seiner „lieben Cousine Enriqueta Jordana“ gewidmet, bekunden den Einfluss von Chopin. Obwohl sie sich nicht unbedingt durch große Originalität

auszeichnen, sind sie dennoch Beispiele für jene angenehme Musik, die Albéniz so gern komponierte. An mehreren Stellen in *Recuerdos* erklingt ein Motiv, das ein berühmtes, erst zehn Jahre später veröffentlichtes neapolitanisches Lied vorwegzunehmen scheint ... Ob der Komponist von '*O sole mio*, ein weitgereister Sänger, Ende der 1880er Jahre in einem Salon in Madrid zu Gast war?

Der Salonwalzer *Champagne* (*Carte blanche*) ist seiner „lieben, guten Schülerin Mademoiselle Irene de Landauer“ gewidmet und sollte ursprünglich das erste Stück in einem „Album des Gesellschaftstanzes“ sein, als das es den Titel *Cotillon* (*Luftschlange*) gehabt hätte; der Zyklus aber wurde nie fertiggestellt. Das virtuose, anmutige und auch ironische Stück stammt aus dem Jahr 1887 und zeichnet das Aufschäumen der Perlen mit spanischen Einsprengeln.

Um 1889 komponierte Albéniz zwei Stücke, die er unter dem Titel **Seconde Suite espagnole** zusammenfasste. Diese Suite ist ein treffliches Beispiel für die Verwirrung, die in Albéniz' Werkverzeichnis herrscht. Einige Verlage haben dieser Suite noch zwei eigentlich selbständige Stücke beigegeben: *Zambra granadina* (vgl. BIS-1143) und *Cádiz gaditana*. Um die Verwirrung noch zu vergrößern, ist das letztere Stück eine auf Albéniz selber zurückgehende Kombination zweier älterer Kompositionen: *Rapsodia española* (von Miguel Baselga in einer Fassung für Klavier und Orchester eingespielt, vgl. BIS-1743) und *Rumores de la Caleta*. Für die vorliegende Aufnahme haben wir uns für die zweisätzigste Fassung entschieden. Ganz wie in der (technisch anspruchsvolleren) Ersten Suite evozieren die hier versammelten Stücke Städte und Regionen Spaniens. Das erste, *Zaragoza*, gilt der Stadt Saragossa und ist Albéniz' Schülerin Luisa Galarza gewidmet. Es greift die Jota auf, die traditionell im 3/4-Takt steht und zur Begleitung von Kastagnetten gesungen und getanzt wird.. Es folgt das virtuose *Sevilla* (nicht zu verwechseln mit dem gleichnamigen Stück der Ersten Suite), das seinem „lieben Freund Théophile Benard“ gewidmet ist und sich stilisierend an die Sevillana anlehnt, die ihrerseits auf die Seguidilla zurückgeht.

Die **Berceuse**, datiert auf den 20. Mai 1890, ist seinem Freund Antonio Noguera gewidmet, ein Komponist und Volkskundler aus Mallorca. Das fesselnde Werk ist mit

einer Widmung versehen, die eine Art privater Scherz zwischen den beiden Musikern ist: „An meinen lieben Toni, mit den Quinten, auf dass er den Zusammenhang herstelle“. Der Pianist Miguel Baselga hat darauf hingewiesen, dass die Ironie dieser Widmung darin besteht, dass das gesamte Stück auf Sexten basiert – nicht etwa auf Quinten.

Das Miniaturenalbum *Les Saisons* (*Die Jahreszeiten*) wurde 1892 komponiert und im selben Jahr in Paris veröffentlicht. Wie viele Komponisten vor ihm, hat Albéniz hier die traditionellerweise mit den einzelnen Jahreszeiten verknüpften Eigenschaften in die Musik übertragen. Spanische Charakterzüge scheinen hier ein wenig in den Hintergrund zu treten, dafür scheint eine eher impressionistische Atmosphäre auf. *Le Printemps* (*Der Frühling*) schildert heiter das Erwachen der Natur und kündigt frohgemut und mit unbekümmerten Arpeggien das beginnende Jahr an; seine gute Laune prägt auch den *Sommer* (*L'Été*). *L'Automne* (*Der Herbst*), melancholisch und fast debussyesk, scheint das von den Bäumen fallende Laub und den Wind, der sie wegweht, zu zeichnen, während der *Winter* (*L'Hiver*), von einem zitternden Staccatissimo eröffnet, eine Schneelandschaft entwirft, über die der Wind streicht.

Bei dem in chronologischer Hinsicht letzten Werk auf dieser CD – **Improvisation** T 115 C, *Tempo di minuetto* – handelt es sich eigentlich um die Transkription einer von drei Aufnahmen, die Albéniz uns hinterlassen hat; sie wurden im August 1903 bei einem Freund in Tiana auf Tonwalzen aufgezeichnet. Heute in der Biblioteca de Catalunya aufbewahrt, gestatten diese wertvollen Dokumente einen verstohlenen Blick in die Werkstatt des Komponisten. An wen richten sich diese Aufzeichnungen? Ein Rätsel. Der Herausgeber spricht von thematischem Material für die Opern, Zarzuelas oder Lieder, wenn es sich nicht um Rohfassungen künftiger Klavierstücke handelt. Der Albéniz-Experte Milton Laufer hat eine Transkription dieser Aufnahmen vorgelegt und dafür, so heißt es, mehr als vierzig Stunden für jedes der 2009 gedruckten Stücke benötigt. Das hier eingespielte Stück (das erste der von Albéniz aufgezeichneten Stücke) steht im Tempo eines Menuetts und erscheint uns heute trotz seines improvisierten Wesens als ein zwar kurzes, aber vollwertiges Charakterstück.

Die ruhige Stimmung dieses Stücks verrät nichts von dem Zustand, in dem sich der

Komponist damals befand. Liest man Albéniz' Tagebuchnotizen aus den Jahren 1903 und 1904, so zeigt sich ein enttäuschter, verbitterter, gar zermürbter Künstler – ein Kontrast zu dem heiteren Bild, das er selber gern von sich zeichnete. Ursachen dieser Verbitterung waren seine beruflichen Misserfolge, der Tod seiner Eltern und seine zusehends schwächere Gesundheit, die mit schrecklichen Schmerzen einherging und ihn dazu nötigte, sein Amt als Professor an der Pariser Schola Cantorum niederzulegen.

© *Jean-Pascal Vachon* 2013

„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“).

Weitere Informationen finden Sie auf www.miguelbaselga.com

Le huitième volume de l'intégrale de la musique pour piano d'**Isaac Albéniz** est consacré en majeure partie à des œuvres datant de la seconde moitié des années 1880. Albéniz, qui avait marié son élève Rosa Jordana en 1883, poursuivait ses études en composition auprès de Felipe Pedrell. Il venait également de devenir père pour la seconde fois et devait en sus, pour boucler les fins de mois, cumuler les emplois. Il sera donc, à la fois, professeur de piano, pianiste pigiste se produisant aussi bien au concert que dans les cafés et les salons et organisateur de concerts notamment dans le cadre de l'Exposition universelle de Barcelone de 1888. Cette frénésie professionnelle peut également s'expliquer par des ennuis financiers causés par des opérations boursières suggérées par des amis qui hélas se terminèrent mal. Depuis 1876 cependant, Albéniz pouvait compter sur l'amitié et la protection 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.

Improvisateur proluxe, Albéniz composait facilement et rapidement en particulier au cours de cette période ainsi qu'en témoignent les dizaines et les dizaines d'œuvres pour piano qui virent le jour. Les pauvres musicologues qui tentèrent de réaliser un catalogue des œuvres d'Albéniz se heurtèrent à un problème quasi-insoluble : il était littéralement impossible de dresser une liste exhaustive des œuvres du compositeur espagnol. Pire : les numéros d'opus avaient été attribués de manière arbitraire et ne permettaient en aucune manière une datation précise. Il faut également souligner que le compositeur lui-même se souciait assez peu de la postérité de ses « petites saletés » pour reprendre le terme qu'il utilisait lorsqu'il référerait à sa production de jeunesse et ne conservait aucune référence dans ses propres archives : une même œuvre put ainsi se voir attribuer des titres différents et des numéros d'opus différents selon l'humeur des différents éditeurs alors que des œuvres différentes se virent affublées du même titre ! Le musicologue Jacinto Torres s'attela donc à une tâche titanesque lorsqu'il prépara le catalogue des œuvres d'Albéniz finalement publié en 2001 sous le titre de « Catálogo sistemático descriptivo ».

Au cours des années 1880, Albéniz composera davantage de musique pour piano que jamais auparavant. Tant le compositeur que les spécialistes s'entendent à voir dans

cette production la première manière d'Albéniz. Ces œuvres, généralement courtes, font partie du genre que l'on appelle parfois avec mépris la musique de salon (que l'on opposait à la « grande musique » jouée dans les salles de concerts pour un public attentif). Il ne faut cependant rien voir de péjoratif dans ce terme : le compositeur était fier de produire une musique agréable et accessible aux mélomanes peu soucieux d'audaces esthétiques et aux amateurs talentueux mais à la technique limitée qui lui permettait d'accroître ses revenus et de se faire connaître bien qu'il était encore incertain quant au style musical à adopter. Ces œuvres 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. Lorsqu'Albéniz interprétera un bouquet de ses compositions à Londres en 1890, George Bernard Shaw fera remarquer avec quelque cynisme qu'Albéniz était parmi les pianistes « qui se limitent au contingent des cueilleurs de roses le plus éminent et le plus original » démontrant que le compositeur avait encore du chemin à faire pour figurer aux côtés de ses modèles.

Bien que l'influence des compositeurs du dix-neuvième siècle qu'il admirait comme Mendelssohn et Schumann et Chopin en particulier, y soit manifeste, Albéniz commença durant cette période à intégrer dans ses compositions les caractéristiques mélodiques et rythmiques de la musique espagnole et à ainsi poser les jalons de ce qui allait devenir la principale caractéristique de son style. Bien qu'encore discrètes, ces allusions sont néanmoins clairement perceptibles. Ce travail d'intégration est probablement la conséquence de son contact de première main avec la zarzuela (au début des années 1880, il avait été 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 qui feront aussi sentir leur origine espagnole dans leur œuvre.

La pianiste Pola Baytleman, auteure d'une biographie consacrée à Albéniz, a dégagé quatre caractéristiques du style musical du compositeur :

- 1- Recours aux multiples rythmes de danse d'Espagne.
- 2- Recours au *cante jondo*, c'est-à-dire au chant grave qui est la sorte la plus sérieuse et la plus émouvante des chants gitans ou flamenco qui traitent le plus souvent de la mort, de l'angoisse et de la religion.
- 3- Recours à des modes exotiques associés à la musique flamenco. Le mode phrygien (mode de mi) est le plus utilisé dans la musique d'Albéniz bien qu'il utilise également les modes éolien (la, c'est-à-dire la gamme mineure naturelle) et mixolydien (sol) ainsi que la gamme par tons.
- 4- Transfert des techniques guitaristiques à l'écriture pour piano.

Ce sont justement ces premiers essais d'intégration de musique espagnole qui non seulement resteront parmi ses œuvres les plus appréciées et les plus célèbres mais qui contribueront à la renommée d'Albéniz et, quelque vingt ans plus tard, à la composition d'*Iberia* qu'Olivier Messiaen admirait tant et qu'il tenait pour le chef d'œuvre de la musique espagnole.

Œuvre la plus ancienne de cet enregistrement, l'*Estudio impromptu*, dédiée « à monsieur le Comte Solms » aurait été composée dès 1882 ou 1883, mais ne sera publiée qu'en 1886. Il s'agit d'une étude en triolets qui n'est pas sans rappeler le dix-neuvième Prélude en mi bémol majeur de Chopin.

Les **Six Danses espagnoles** [Seis Danzas españolas] ont été composées avant 1887 et avaient avant tout un but didactique. Le compositeur semble ici vouloir se distancer de ses modèles traditionnels Chopin et Schumann. Les Danses espagnoles présentent des atmosphères cubaines et espagnoles et accordent la priorité au rythme, notamment du tango et de la habanera, une caractéristique de sa production à venir. Chacune de ces danses est dédiée à des élèves d'Albéniz, principalement des jeunes filles issues de la bourgeoisie de Madrid à l'exception de la quatrième dédiée « à l'illustre artiste Gomar » (Antonio Gomar y Gomar), un peintre valencien aujourd'hui quelque peu oublié.

Le **Recuerdos (Mazurka)**, dédié à « son cher ami Robert Goberna » et la **Mazurka de salón**, dédiée à « sa chère cousine Enriqueta Jordana » témoignent de l'influence de Chopin. Bien que ne manifestant pas une grande originalité, elles constituent néan-

moins un exemple de cette musique agréable qu'Albéniz aimait composer. À plusieurs endroits durant le *Recuerdos*, on entend un motif qui semble anticiper une célèbre mélodie napolitaine qui n'allait être publiée qu'une dizaine d'années plus tard... L'auteur d'*O sole mio*, un chanteur ayant beaucoup voyagé, se trouvait-il dans quelque salon madrilène à la fin des années 1880 ?

Champagne (*Carte blanche*) valse de salon, dédié à « sa bonne et chère disciple, Mademoiselle Irene de Landauer » devait à l'origine être la première pièce d'un « Album de danses de salon » qui aurait porté le titre de *Cotillon* mais ce cycle ne verra finalement jamais le jour. Cette pièce virtuose, gracieuse et même ironique, date de 1887 et évoque l'effervescence des bulles avec des soubresauts *espanolisants*.

Albéniz composa vers 1889 deux pièces qu'il réunit sous le titre de **Seconde Suite espagnole**. Ce recueil est un excellent exemple de la confusion qui règne dans le catalogue des œuvres d'Albéniz. Certains éditeurs ont en effet ajouté deux pièces indépendantes dans cette suite : *Zambra granadina* (que l'on retrouve sur BIS-1143) et *Cádiz gaditana*. Et pour ajouter à la confusion, cette dernière pièce est en fait une combinaison, réalisée par Albéniz même, de deux compositions antérieures : *Rapsodia española* (enregistré par Miguel Baselga dans une version pour piano et orchestre disponible sur BIS-1743) et *Rumores de la Caleta*. Pour cet enregistrement, nous nous en tenons cependant à la version en deux mouvements. Comme la première Suite, mais plus facile techniquement, celle-ci réunit des œuvres évoquant des villes et des régions d'Espagne. La première, *Zaragoza*, évoque la ville de Saragosse et est dédiée à son élève Luisa Galarza. Elle adopte la forme de la jota qui est traditionnellement sur un rythme de 3/4 et se chante et se danse accompagnée de castagnettes. La seconde, la virtuose *Sevilla*, qu'il ne faut pas confondre avec la pièce portant le même titre dans la première Suite, est dédiée à son cher ami Théophile Benard et adopte, en le stylisant, le rythme de la sevillana qui elle-même dérive de la séguedille.

Datée du 20 mai 1890, la **Berceuse** est dédiée à son ami Antonio Noguera, un compositeur et folkloriste établi à Majorque. Il s'agit d'une œuvre attachante dont la dédicace est une sorte de *private joke* entre les deux musiciens : « À mon cher Toni, celui

des quintes, pour qu'il fasse le rapprochement». Le pianiste Miguel Baselga fait observer que l'ironie de cette dédicace peut tenir au fait que toute la pièce repose sur des sixtes et non des quintes.

L'album de miniatures, *Les Saisons*, a été composé en 1892 et sera publié la même année à Paris. Comme tant de compositeurs avant lui, Albéniz transpose ici en musique les caractéristiques habituellement attribuées à chaque saison. Les traits espagnols semblent ici quelque peu en retrait alors que l'on peut en revanche entendre une ambiance impressionniste. *Le Printemps*, évoquant le réveil de la nature, est enjoué et annonce avec optimisme l'année à venir avec ses arpegges insouciantes. Sa bonne humeur se poursuit jusque dans *L'Été*. *L'Automne*, mélancolique et quasi *debussyen*, semble évoquer les feuillures tombant des arbres et le vent qui les emporte alors que *L'Hiver*, lancé par un *staccatissimo* grelottant, semble dépeindre un paysage enneigé dans lequel joue le vent.

Dernière œuvre au point de vue chronologique de l'album, l'**Improvisation** T 115 C, *Tempo di minuetto* 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. 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. Milton Laufer, un expert de la musique d'Albéniz, entreprit la transcription de ces enregistrements et passa, dit-on, plus de quarante heures pour chacune des pièces dont la partition parut en 2009. Celle exécutée ici, la première enregistrée par Albéniz, adopte un tempo de menuet et, malgré son caractère improvisé, nous apparaît aujourd'hui comme une pièce de caractère certes courte mais tout à fait complète.

L'atmosphère posée de cette pièce ne laisse cependant en rien deviner l'état dans lequel se trouvait le compositeur. La lecture du journal intime d'Albéniz pour les années 1903 et 1904 nous fait voir un artiste déçu, amer voire abattu, un contraste avec l'image

enjouée qu'il aimait projeter. Ses échecs professionnels, la mort de ses parents, sa santé de plus en plus défaillante qui lui cause d'atroces douleurs et qui le force à quitter son poste de professeur à la Schola Cantorum contribuèrent à cette désillusion.

© *Jean-Pascal Vachon 2013*

« 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 en cours 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^{ème} 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 ».

Pour plus d'informations, veuillez consulter www.miguelbaselga.com

PREVIOUS RELEASES IN THIS SERIES

- 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 valse; 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!

ALSO WITH MIGUEL BASELGA ON BIS



MANUEL DE FALLA: COMPLETE SOLO PIANO MUSIC

BIS-773 CD

Recomendado CD Compact

'A welcome addition to the catalogue... Miguel Baselga plays with sensitivity, refinement, virtuosity and power. He is plainly in his element.' *The Sunday Times*

'Played by Baselga with an economy, sensitivity to nuance, and flair, the present disc offers an insight into Manuel de Falla's growth into a composer who developed one of the most distinctive voices of our century.' *Classical Disc Digest*

„Mit bewundernswerter Sicherheit trifft der Pianist den Ausdrucksgehalt eines jeden dieser Werke.“ *Fono Forum*

« Les œuvres de jeunesse ont un charme et un naturel des plus séduisants... un disque d'un intérêt incontestable. » *Le Monde de la Musique*



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 here.

INSTRUMENTARIUM

Grand Piano: Steinway D

DDD

RECORDING DATA

Recorded in March 2013 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 802 loudspeakers; STAX headphones

Original format: 24-bit / 96kHz

Executive producer: Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Jean-Pascal Vachon 2013

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 Fax: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 40

info@bis.se www.bis.se

BIS-1973 CD © & © 2014, BIS Records AB, Åkersberga.



MIGUEL BASELGA

BIS-1973