

CHANDOS



Iberia y Francia
IMOGEN COOPER

plays

Mompou
Debussy
Albéniz
Ravel
Falla



Isaac Albéniz, 1905

Drawing by Dáño de Regoyos (1857 - 1913) / AKG Images, London / Album / Museo de la Música

Iberia y Francia

Maurice Ravel (1875–1937)

- [1] **Pavane pour une infante défunte** (1899) 6:24

À Madame la Princesse E. de Polignac

Assez doux, mais d'une sonorité large – Très lointain –
Reprenez le mouvement – Large –
Premier Mouvement – Très grave –
[Premier Mouvement] – Très grave –
Premier Mouvement – Reprenez le mouvement –
En élargissant beaucoup

- [2] **Alborada del gracioso** (1904–05) 7:01

(Aubade of the Jester)

No. 4 from *Miroirs*

(Mirrors)

Assez vif

Manuel de Falla (1876 – 1946)

- [3] **Homenaje: pièce de guitare écrite pour 'Le Tombeau de Claude Debussy'** (1920) 3:20
for Guitar
Arranged 1920 by the Composer for Piano
Mesto e calmo – [] – Tempo I

Achille-Claude Debussy (1862 – 1918)

- [4] **La Soirée dans Grenade** (1903) 5:39
(Evening in Granada)
No. 2 from *Estampes*
(Prints)
À J.E. Blanche – Juillet 1903
Mouvement de Habanera. Commencer lentement dans un rythme nonchalamment gracieux – Tempo giusto – Tempo rubato –
Tempo giusto – Très rythmé – Tempo rubato –
Tempo I – Tempo giusto – Léger et lointain –
Tempo I – Léger et lointain –
Tempo I – Mouvement du début

5 La puerta del Vino (c. 1911–13) 3:55

(Wine Gate)

No. 3 from *Préludes*, Book II

Mouvement de Habanera (avec de brusques oppositions d'extrême violence et de passionnée douceur) – Rubato –

Au mouvement – En retenant – Au mouvement – Un peu retardé –

Au mouvement

6 La Sérénade interrompue (1910) 2:58

(The Interrupted Serenade)

No. 9 from *Préludes*, Book I

Modérément animé – Très vif – A tempo – Librement –

Modéré – Rageur – Modéré – Rageur –

Revenir au mouvement – Rubato – A tempo

Isaac Albéniz (1860–1909)

7 El Albaicín (c. 1907) 8:12

No. 1 from *Iberia*, Book III

À Madame Marguerite Hasselmans

Allegro assai, ma melancolico – Stesso tempo che prima –

Con anima a tempo

- [8] **Évocation** (c. 1906) 6:06
(Evocation)
No. 1 from *Iberia*, Book I
À Madame Ernest Chausson
Allegretto expressivo – Adagio – Tempo I – Quasi adagio –
Tempo I – Largo – Largo
- [9] **El puerto** (c. 1906) 4:56
(The Port)
No. 2 from *Iberia*, Book I
À Madame Ernest Chausson
Allegro commodo – [] – Au mouvement – Adagio –
Au premier mouvement
- [10] **Fête-Dieu à Séville** (c. 1906) 9:58
(Corpus Christi in Seville)
No. 3 from *Iberia*, Book I
À Madame Ernest Chausson
Allegro gracioso – [] – Tempo du commencement –
Vivo – Andante – Adagio

Federico Mompou (1893–1987)

Canción y Danza No. 1 (1924) 3:23
Quasi moderato – Allegro non troppo

Achille-Claude Debussy

L'Isle joyeuse (1904) 7:00
Quasi una cadenza – Tempo: Modéré et très souple –
Un peu cédez. Molto rubato – Plus animé –
Un peu cédez – Tempo: très animé jusqu'à la fin

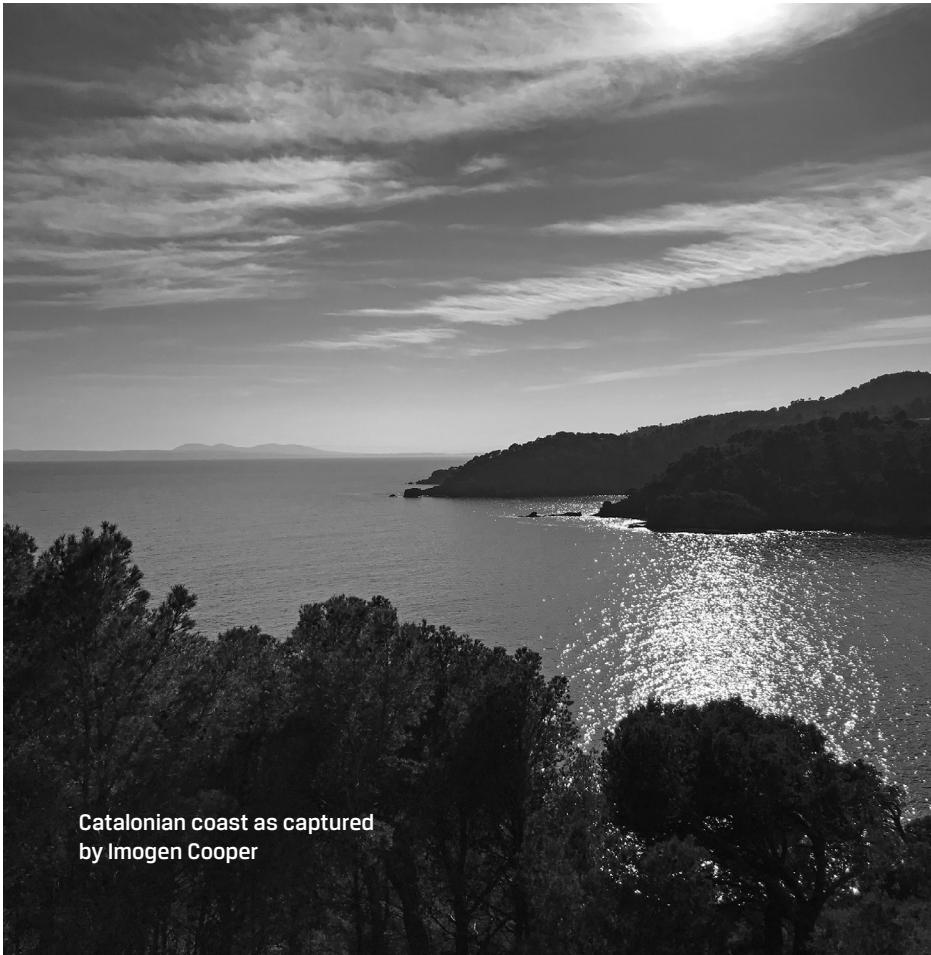
Isaac Albéniz

- [13] **Rumores de la Caleta** (1886 – 87) 4:20
(Murmurs from the Little Beach)
Malagueña
No. 6 from *Recuerdos de viaje*
(Memories of Travel)
A mi ilustre amigo el Excmo. Sor. General Lopez Dominguez
[] – Allegro – Meno tempo – Lento – Lento –
Tempo I – Adagio – Meno tempo – Lento

Federico Mompou

- [14] **Canción y Danza No. 6** (1947) 3:54
Cantabile, espressivo – Ritmado
TT 77:14

Imogen Cooper piano



Catalonian coast as captured
by Imogen Cooper

Iberia y Francia

Spain and France

Despite the Pyrenees, links between France and Spain go back a long way and have been especially fruitful on the music front, tapping into that passion for the exotic which we can see in works such as Rameau's opera-ballet *Les Indes galantes* of 1735, its action set in Turkey, Peru, and Illinois. An emphasis on Spain was possibly induced in the mid-nineteenth century by the immigration of Spaniards fleeing the First Carlist War, of 1833–39, French operas on Spanish stories, such as Adam's *Le Toréador* of 1849 and Massenet's *Don César de Bazan* of 1872, paving the way for Bizet's *Carmen* in 1875 and, on the orchestral front, Chabrier's *España* of 1883.

Albéniz: Rumores de la Caleta

The reciprocal influences of the two cultures may roughly be categorised as French control and Spanish abandon. Both Albéniz and Falla spent formative periods of their lives in Paris, Albéniz being particularly close to Fauré, and Falla to both Debussy and Ravel (and later Poulenc). That said, analysing the details of such influences, as evidenced in the music on this disc, is a far from straightforward

exercise. The earliest piece here is Albéniz's 'Rumores de la Caleta' (Murmurs from the Little Beach), composed in 1886–87, when Albéniz was in his mid-twenties. This explains the extremely simple harmonies, close to the Phrygian mode throughout – the mode here based on A, with B flats and a choice of C naturals or C sharps. The piece also serves to demonstrate the basis on which Albéniz would later build far more dissonant harmonies. It is, however, no use as a model for the pieces by Debussy and Ravel, as the set of seven to which it belongs, *Recuerdos de viaje* (Memories of Travel), was not published until 1920.

Ravel: Pavane pour une infante défunte

When he wrote the original piano version of it, in 1899, Ravel dedicated the *Pavane pour une infante défunte* to the fashionable musical hostess the Princess Edmond de Polignac. Born Winnaretta Singer, of the American sewing-machine family, she commissioned a large number of scores during some fifty years stretching either side of 1900. The *Pavane* does not waste notes; and although Ravel in 1912 wrote harsh words about it,

saying its form was poor and its language too heavily dependent on that of Chabrier, this low opinion is hard to reconcile with the fact that he orchestrated it in 1910 and played it in recitals in England and Scotland the following year. The title was said by the composer to have been chosen simply for its pleasing euphony. But it is possible that the Infanta did more than just rhyme, conjuring up a quiet confidence in her Bourbon heritage which the American princess might take as a compliment. But there is also a measure of French control: Ravel deprecated over-languid performances, effectively retorting to a young man guilty of one such:

Please remember, it's the Princess that's defunct, not the Pavane.

Ravel: Alborada del gracioso

'Alborada del gracioso', the fourth of Ravel's *Miroirs*, published early in 1906, fits easily into the Spanish style espoused so successfully by Bizet and Chabrier, and it is relevant to note that Ravel and the pianist Ricardo Viñes, who gave the first performance of the set that January, had been listening to *España* together on 5 February 1905. The 'gracioso' of the title comes from Spanish comedy, and Ravel gave Beaumarchais's Figaro as the nearest equivalent, 'but he's more philosophical, less well-meaning than his Spanish ancestor'.

He also insisted on the tempo remaining 'implacable' and on the arpeggiated chords being 'very taut, like plucked notes on a guitar'. The fast repeated notes are more taxing on modern pianos than on the Érards that were the favourites of both the composer and his first interpreter; nonetheless, the piece depends on the happy marriage between French control, especially in rhythm, and Spanish abandon in the use of a wide range of colours.

Debussy: La Soirée dans Grenade

Two of the Debussy pieces recorded here likewise owe nothing to Spanish piano music. 'La Soirée dans Grenade' of 1903 was possibly inspired by the nocturnal gipsy performances at the 1900 Exhibition entitled 'Andalusia in Moorish times', and was the first piano piece by Debussy to acknowledge his three-layer propensities by using three staves. The first example of this in French music was probably Chabrier's *Habanera* of 1885, which Debussy undoubtedly knew, and it is probably no coincidence that this second *Estampe* is headed *Mouvement de Habanera*. The pianist is also directed to 'begin slowly in a nonchalantly graceful rhythm'. But after the appearance of a Moorish theme in the left hand (played by Debussy on his 1913 piano roll with considerable rubato), energy is soon

injected into the proceedings in the form of a strumming guitar, and overall the piece conforms to the traditional French view of Spain as a country populated by people for whom suddenness and contrast were a way of life – one minute wild abandon, the next extreme indolence.

Debussy: *L'Isle joyeuse*

This embrace of 'the other' also distinguishes *L'Isle joyeuse* of 1904, though here the exotic is in time as well as place. One often-quoted influence on the piece is Watteau's painting *L'Embarquement pour Cythère*. A letter from Debussy published only in 2003 shows this to have been true up to a point. An organist had written, asking for advice on how to play his music. Typically, Debussy refused to give any such blanket testimony but, after suggesting, with the merest whiff of vinegar, that the title might possibly be a help, he went on to say that

there's also a bit of *L'Embarquement pour Cythère* with less melancholy than in Watteau: you find the masks of the *commedia dell'arte*, young women singing and dancing; everything culminating in the glory of the setting sun.

To this extent the piece joins its Spanish colleagues in escaping from the buttoned-up social mores of Paris.

Albéniz: *Évocation*

The publication in 1906 of the first of Albéniz's four books entitled *Iberia* marked the initial impact on the French of a distinct, native Spanish style of keyboard writing. '*Évocation*' contains many features that would be emblematic: long pedal notes, regular dance rhythms and four-bar phrases, delicately ornamental triplets, and wide dynamic range (here from *ff* to *ppppp*). Missing is counterpoint to any great degree: mostly the texture is tune plus accompaniment, though the tune is often in the left hand. The A flat major ending here, *souple, très doux et lointain*, is magical.

Albéniz: *El puerto*

In '*El puerto*' the D flat pedal, for all the brief local departures from it, is essentially unchanged from first to last. The effect is similar to that of today's minimalist compositions, in which stasis in one area leaves the ear open to movement in others. Here variety comes in methods of attack, Albéniz enjoining the pianist to distinguish (in the first dozen bars) among *très marqué et très brusque*, *très décidé*, and *fort et très en dehors*.

Albéniz: *Fête-Dieu à Séville*

The first of these instructions refers to guitar articulation, a perennial feature from here

on, as at the very start of 'Fête-Dieu à Séville' where 'sec' semitonal scrunches in the left hand ignore the text book in the search for energy and colour – and if in the opening bars you think something has gone wrong with your playback system, fear not! The piece is one of high drama, ranging now from *tumultueux*, *strepitoso*, and *aussi sonore que possible* played *fffff* to *glissant sur les notes, ma sonoro* played *ppppp*.

Albéniz: El Albaicín

'El Albaicín', a portrait of the gipsy quarter of Granada, opens the third book of *Iberia*, published in 1907. Harmony aside, two separate structures are at work here. First, an 'always nonchalant, uniform and melancholy' idea slowly expands in shape and interest, before a second theme appears, in octaves and conjunct notes, imitating the sound of wind instruments. Then, more dangerously, rubato inserts itself into the proceedings until it removes all feeling of development. As a result, the loud final bars suggest desperation rather than triumph. Albéniz dedicated the piece to Fauré's mistress, Marguerite Hasselmans, in recognition of Fauré's efforts to get his music played in Paris.

Debussy: La Sérénade interrompue / La puerta del Vino

The influence of *Iberia* on French keyboard writing was both immediate and long-lasting (in 1949, Messiaen would analyse the set in his Conservatoire class together with his own *Vingt Regards*). More immediately, in two of his *Préludes*, 'La Sérénade interrompue' and 'La puerta del Vino', Debussy followed notions adumbrated in *Iberia*. His serenade is marked by dual trains of thought that clash, playing private off against public in almost operatic gestures, while the Moorish gate by the Alhambra, featured on a colour postcard sent to him by Falla, provokes acidulous harmonies, the pianist being instructed to produce 'brusque oppositions of extreme violence and passionate tenderness' – once again the French view of the Spanish as inherently unstable... but wonderfully exciting.

Falla: Homenaje

That Falla was not distressed by such a response, we can tell from the moving 'Homage' he wrote in 1920 for a memorial number of *La Revue musicale* dedicated to Debussy; Falla himself transcribed the guitar original for piano. The opening and closing semitones may possibly echo those that begin 'La Sérénade interrompue', but at the end the two quotations from 'La Soirée dans Grenade' are unmistakable.

Mompou: Canciones y Danzas

Finally, the music of Federico Mompou showed that tunes and keys could still charm, whatever the bitonalists and serialists might be up to. Born of a Catalan father and a French mother, he neatly encapsulates the message of this disc. Two of his twelve *Canciones y Danzas*, dating from 1924 and 1947, conform with the description given in a French dictionary of 'an absence of modulation, popular or exotic tunes, and the renunciation of development'. Mompou called this style *recomienzo* – a new beginning: which perhaps makes him an early post-modernist?

© 2019 Roger Nichols

A note by the performer

The French-Spanish connection is well documented over the centuries, and is still traceable in the Spanish monarchy, in which, since the eighteenth century and up to this day, the French House of Bourbon reigns on the Spanish throne. There is some mingling of both history and language in the French Pyrénées-Orientales, known to some as Northern Catalonia – and in the region of Spanish Catalonia, birthplace of two of the composers on this disc, French is by and large spoken in its towns.

The musical connections are also strong. Both de Falla, from Cádiz in Andalucía, and Albéniz, from Camprodón in Catalonia, went to study and work in France for some years (later, Albéniz would die in France, at Cambo-les-Bains – eighteen miles from Ravel's birthplace). De Falla's admiration for Debussy was unbounded – this constitutes the silken thread that binds together de Falla's poignant *Homenagem*, written after the death of Debussy, with the latter's 'La Soirée dans Grenade', which de Falla quotes in his short tribute.

But even such small connections are otherwise hard to pin down among the pieces I have chosen. Yes, there is little to distinguish the ending of Debussy's 'La Sérénade interrompue' from the opening of Albéniz's glorious 'El Albaicín', which evokes the Arab quarter of Granada, still to be seen from the Alhambra opposite. But what are Mompou's smoky *Canciones y Danzas* doing here, apart from winning hands down through sheer allure? Mompou also came from Catalonia and is therefore connected to Albéniz, who was loved and admired by all our composers.

My connections are more felt than proven, more fanciful than serious, and all generate from an inner amalgam of my French student past and my new love and knowledge of the Catalonian coast, to which I regularly return.

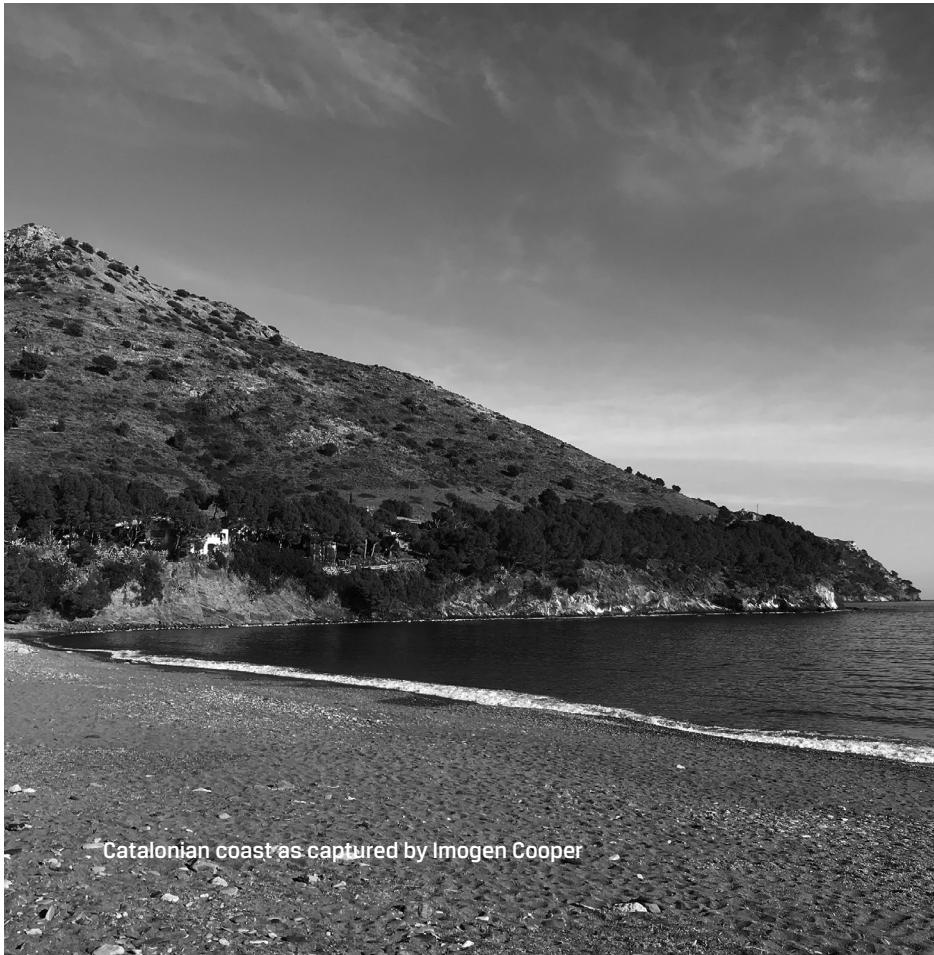
There is some mischief here, too (and not just on my part). We may well imagine the mourning of a small Velasquez-type royal princess in Ravel's exquisite *Pavane pour une infante défunte* – but it is known that Ravel, apart from evoking a pavane, just liked the sound ('c'est tout!') of the last two words, which incidentally require some skill of a non-French tongue. Ravel, of course, was part Basque by descent, and was born in Ciboure, a few miles from the French / Spanish border...

And what of Debussy's *L'Isle joyeuse*? Debussy's inspiration was Watteau's painting *L'Embarquement pour Cythère*, nothing much Iberian here. But off the Catalonian coast there are some islands, the Islas Medas, which are a natural reserve and difficult of access. I see them shimmering on the horizon on my walks – they are like a mirage, a beautiful place that I shall never reach. They have become my Isles Joyeuses...

© 2019 Imogen Cooper

Regarded as one of the finest interpreters of classical and romantic repertoire, **Imogen Cooper** is internationally renowned for her virtuosity and lyricism. She has appeared with the Berliner Philharmoniker, Wiener Philharmoniker, and New York Philharmonic,

as well as the Royal Concertgebouw, Leipzig Gewandhaus, Budapest Festival, and NHK Symphony orchestras. She has played with all the major British orchestras, including the London Symphony Orchestra and Philharmonia Orchestra, and given solo recitals in New York, Tokyo, Paris, Vienna, Prague, and London. She has recorded Concertos by Mozart with the Northern Sinfonia, a Schubert cycle released under the title *Schubert Live*, and three CDs for Wigmore Hall Live. This recording is her seventh release on Chandos Records, following earlier discs of works by Liszt, Wagner, Brahms, Chopin, Beethoven, and Robert and Clara Schumann. Imogen Cooper was appointed CBE in the Queen's New Year Honours List in 2007, and the following year received the Instrumentalist Award of the Royal Philharmonic Society. She is an Honorary Doctor of Music at the University of Exeter and an Honorary Member of the Royal Academy of Music. She was the Humanitas Visiting Professor in Classical Music and Music Education at the University of Oxford for 2012/13. The Imogen Cooper Music Trust was founded in 2015, to support young pianists at the cusp of their careers, and give them time in an environment of peace and beauty.



Catalonian coast as captured by Imogen Cooper

Iberia y Francia

Spanien und Frankreich

Trotz der zwischen ihnen liegenden Pyrenäen gehen die Verbindungen zwischen Frankreich und Spanien weit zurück und waren besonders auf musikalischem Gebiet äußerst fruchtbar. Dabei bedienten sie sich jener Leidenschaft für das Exotische, wie man sie in Werken wie Rameaus Opern-Ballett *Les Indes galantes* aus dem Jahr 1735 beobachten kann, dessen Handlung in der Türkei, Peru und Illinois spielt. Eine Gewichtung in Richtung Spanien war Mitte des neunzehnten Jahrhunderts möglicherweise durch einwandernde Spanier auf der Flucht vor dem Ersten Carlistenkrieg 1833–1839 bedingt, und französische Opernvertonungen von spanischen Sujets wie Adams *Le Toréador* aus dem Jahr 1849 und Massenets *Don César de Bazan* (1872) bereiteten den Weg für Bizets *Carmen* (1875) und, auf dem Gebiet der Orchestermusik, Chabriers *España* des Jahres 1883.

Albéniz: Rumores de la Caleta

Die wechselseitigen Einflüsse der beiden Kulturen könnte man grob als französische Kontrolle und spanische Hemmungslosigkeit

kategorisieren. Sowohl Albéniz als auch de Falla verbrachten prägende Lebensabschnitte in Paris, wobei Albéniz besonders Fauré nahestand, de Falla dagegen Debussy und Ravel (und später Poulenc). Gleichwohl ist die Analyse der Details solcher Einflüsse, wie sie in der Musik dieser Einspielung nachweisbar sind, alles andere als unkompliziert. Das früheste Stück dieser Sammlung ist Albéniz' "Rumores de la Caleta" (Das Rauschen der kleinen Bucht), das 1886 / 87 entstand, als Albéniz Mitte zwanzig war. Dies erklärt die äußerst einfachen Harmonien, durchweg dem Phrygischen nahe, wobei die Kirchentonart hier auf A steht, mit Bs und wahlweise C oder Cis. Das Stück demonstriert außerdem die Basis, auf der Albéniz später viel dissonantere Harmonien aufbauen sollte. Es kann allerdings nicht als Vorlage für die Stücke von Debussy und Ravel gedient haben, da *Recuerdos de viaje* (Reiseerinnerungen), die Gruppe von sieben Stücken zu der es gehört, erst 1920 veröffentlicht wurde.

Ravel: Pavane pour une infante défunte

Die ursprüngliche, 1899 entstandene Klavierversion der *Pavane pour une infante*

défunte widmete Ravel der mondänen Musikkästenin, Prinzessin Edmond de Polignac. Als Winnaretta Singer in die amerikanische Nähmaschinenfamilie geboren, gab sie in den fünfzig Jahren zwischen etwa 1875 und 1925 eine große Anzahl von Kompositionen in Auftrag. Die *Pavane* verschwendet keine Töne; und obwohl Ravel 1912 harte Worte für sie fand und sagte, dass ihre Form schwach und ihre musikalische Sprache zu stark von Chabrier beeinflusst sei, lässt sich diese schlechte Meinung kaum mit der Tatsache in Einklang bringen, dass er sie 1910 orchestrierte und im folgenden Jahr bei Konzerten in England und Schottland spielte. Den Titel wählte der Komponist eigenen Aussagen zufolge allein wegen seines ansprechenden Wohlklangs. Es ist jedoch möglich, dass die Infanta sich nicht nur reimte, sondern vielmehr ein ruhiges Selbstvertrauen in ihr bourbonischen Erbe beschwore, welches die amerikanische Prinzessin als Kompliment verstanden haben könnte. Es gibt jedoch auch ein gewisses Maß an französischer Kontrolle – so missbilligte Ravel Aufführungen, die zu träge daher kamen, und erwiederte wirkungsvoll einem jungen Mann, der sich einer solchen schuldig gemacht hatte:

Denken Sie bitte daran, dass es die
Prinzessin ist, die verstorben ist, nicht die
Pavane.

Ravel: Alborada del gracioso
"Alborada del gracioso", das vierte Stück von Ravels Anfang 1906 veröffentlichten *Miroirs*, passt mühelos in den spanischen Stil, wie ihn Bizet und Chabrier so erfolgreich pflegten, und es ist relevant anzumerken, dass Ravel und der Pianist Ricardo Viñes, der die Gruppe in jenem Januar uraufführte, gemeinsam am 5. Februar 1905 *España* gehört hatten. Der "gracioso" des Titels entstammt der spanischen Komödie, und Ravel nannte Beaumarchais' Figaro als nächste Entsprechung, "doch er ist philosophischer, weniger wohlwollend als sein spanischer Vorfahr". Außerdem bestand er darauf, dass das Tempo "unerbittlich" bleiben und die arpeggierten Akkorde "sehr straff, wie gezupfte Töne auf einer Gitarre" sein sollten. Die schnellen wiederholten Töne sind auf modernen Klavieren schwieriger zu bewältigen als auf den Érards, welche sowohl der Komponist als auch sein erster Interpret bevorzugten – dennoch lebt das Stück von der glücklichen Verbindung von französischer Kontrolle, besonders was den Rhythmus angeht, und spanischer Hemmungslosigkeit im Einsatz einer breiten Farbpalette.

Debussy: La Soirée dans Grenade
Zwei der hier eingespielten Stücke Debussys

sind ebenso wenig der spanischen Klaviermusik verpflichtet. Das 1903 entstandene "La Soirée dans Grenade" wurde möglicherweise durch die nächtlichen Zigeuner-Darbietungen mit dem Titel "Andalusien zur Zeit der Mauren" bei der Weltausstellung des Jahres 1900 inspiriert, und es handelt sich um Debussys erstes Klavierstück, das seinen Hang zum Einsatz von drei Schichten würdigt, indem es drei Notenzeilen einsetzt. Das erste Beispiel dafür in der französischen Klaviermusik war wahrscheinlich Chabriers *Habanera* aus dem Jahr 1885, die Debussy ohne Zweifel kannte, und es ist wohl kein Zufall, dass seiner zweiten *Estampe* die Bezeichnung *Mouvement de Habanera* vorsteht. Der Pianist wird weiterhin angewiesen "langsam, in einem ungezwungenen anmutigen Rhythmus" zu beginnen. Doch nachdem in der linken Hand ein maurisches Thema auftaucht (welches Debussy auf einer Notenrolle aus dem Jahr 1913 mit ziemlich viel Rubato spielt), wird dem Ganzen mit dem Klimpern einer Gitarre Energie eingeflößt, und das gesamte Stück folgt der traditionellen französischen Sichtweise von Spanien als einem Land, das von Menschen bewohnt wird, für die Plötzlichkeit und Kontrast Lebensart sind – im einen Moment wilde Hemmungslosigkeit, im nächsten extreme Trägheit.

Debussy: L'Isle joyeuse

Dieses Annehmen des "Fremden" zeichnet auch das 1904 entstandene *L'Isle joyeuse* aus, obwohl sich die Exotik hier sowohl in der Zeit als auch im Ort zeigt. Eine oft zitierte Inspiration für das Stück ist Watteaus Gemälde *L'Embarquement pour Cythère*. Ein Brief Debussys, der erst 2003 veröffentlicht wurde, zeigt, dass dies bis zu einem gewissen Grade stimmte. Ein Organist hatte an den Komponisten geschrieben und ihn um Rat beim Spiel seiner Musik gebeten. Üblicherweise weigerte sich Debussy derartig pauschale Aussagen zu treffen, doch nachdem er seinem Korrespondenten mit nur einem Hauch von Säuerlichkeit nahegelegt hatte, dass der Titel vielleicht hilfreich wäre, schrieb Debussy weiter, dass

da auch etwas von *L'Embarquement pour Cythère* dabei ist, aber mit weniger Melancholie als bei Watteau; man findet die Masken der *commedia dell'arte*, junge Frauen, die singen und tanzen, und alles kulminiert in der Pracht der untergehenden Sonne.

Insofern gesellt sich dieses Stück zu seinen spanischen Artgenossen, und entflieht den zugeknöpften gesellschaftlichen Gepflogenheiten von Paris.

Albéniz: Évocation

Die Veröffentlichung des ersten von Albéniz'

vier Bänden mit dem Titel *Iberia* im Jahr 1906 markierte die erste Auswirkung eines ausgeprägten, eigenen spanischen Stils der Klavierkomposition auf die Franzosen. "Évocation" weist viele Merkmale auf, die zeichenhaft sein sollten: lange Pedaltöne, regelmäßige Tanzrhythmen und viertaktige Phrasen, delikat ornamentierte Triolen und ein breites dynamisches Spektrum (hier von *ff* bis *pppp*). Was fehlt ist ein signifikantes Maß an Kontrapunkt: Die Textur besteht zumeist aus Melodie und Begleitung, obwohl die Melodie oft in der linken Hand liegt. Der Abschluss in As-Dur, *souple, très doux et lointain*, ist magisch.

Albéniz: El puerto

In "El puerto" bleibt der Pedalton Des, trotz kurzer lokaler Abweichungen, im Grunde von Anfang bis Ende unverändert. Der Effekt erinnert an die heutigen minimalistischen Kompositionen, bei denen es Stillstand auf einer Ebene dem Ohr erlaubt, für Bewegung auf anderen offen zu bleiben. Vielfalt zeigt sich hier in Methoden des Anschlags, und Albéniz ermahnt die Pianistin oder den Pianisten bereits in den ersten zwölf Takten, zwischen *très marqué et très brusque, très décidé* und *fort et très en dehors* zu unterscheiden.

Albéniz: Fête-Dieu à Séville

Die erste dieser Anweisungen bezieht sich auf

die Gitarrenartikulation, welche, wie schon ganz zu Anfang dieses Stücks, wenn "sec" Halbton-Knirschen in der linken Hand auf der Suche nach Energie und Farbe jegliches Regelwerk ignoriert, von nun an ein dauerhaftes Merkmal ausmacht. Und wenn man in den ersten Takten befürchtet, dass irgendetwas mit der Stereoanlage nicht stimmt, ist dies kein Grund zu Besorgnis! Das Stück ist von großer Dramatik und reicht von *tumultueux, strepitoso* und *aussi sonore que possible* im *fffff* bis zu *glissant sur les notes, ma sonoro* im *pppp*.

Albéniz: El Albaicín

"El Albaicín", ein Porträt des Zigeunerviertels von Granada, eröffnet das dritte Buch von *Iberia*, das 1907 veröffentlicht wurde. Wenn man die Harmonie mal beiseite lässt, sind hier zwei separate Strukturen am Werk. Zum einen dehnt sich eine "immer ungezwungene, gleichmäßige und melancholische" Idee langsam in Form und Bedeutung aus, bevor ein zweites Thema in Oktaven und neben einander liegenden Tönen auftaucht, welches den Klang von Holzblässern nachahmt. Dann mischt sich auf gefährlichere Art und Weise Rubato ins Geschehen, bis es schließlich jedes Gefühl von Entwicklung verdrängt. Dementsprechend suggerieren die lauten Abschlusstakte eher Verzweiflung als Triumph. Albéniz widmete das Stück in Anerkennung der Tatsache, dass Fauré sich

um die Aufführung seiner Werke in Paris bemüht hatte, dessen Mätresse, Marguerite Hasselmans.

**Debussy: La Sérénade interrompue /
La puerta del Vino**

Der Einfluss von *Iberia* auf die französische Klaviermusik war sowohl unmittelbar als auch langfristig – 1949 sollte Messiaen die Gruppe zusammen mit seinen *Vingt Regards* in seiner Klasse am Pariser Conservatoire analysieren. Unmittelbar folgte Debussy in zwei seiner *Préludes*, "La Sérénade interrompue" und "La puerta del Vino", den Vorstellungen, die *Iberia* umrissen hatte. Seine Serenade wird von zwei Gedankengängen geprägt, die aufeinander prallen, indem sie in fast opernhaften Gesten das Private gegen das Öffentliche ausspielen, während das maurische Tor bei der Alhambra, welches auf einer Postkarte zu sehen ist, die de Falla ihm schickte, säuerlichen Harmonien hervorruft und die oder der Ausführende dazu aufgefordert wird, "grobe Gegensätze von extremer Gewalt und leidenschaftlicher Zartheit" zu produzieren – also wieder einmal die französische Sicht der Spanier als grundsätzlich haltlos ... aber wunderbar aufregend.

De Falla: Homenaje
Dass de Falla diese Art von Erwiderung

nicht bekümmerte, ist an der anrührenden "Hommage" zu erkennen, die er 1920 für eine Debussy gewidmete Gedächtnisausgabe von *La Revue musicale* schrieb; de Falla selbst transkribierte die originale Gitarrenfassung für das Klavier. In den Halbtönen zu Beginn und zum Schluss mögen vielleicht jene des Anfangs von "La Sérénade interrompue" widerklingen, doch die beiden Zitate aus "La Soirée dans Grenade" am Ende sind unverkennbar.

Mompou: Canciones y Danzas

Abschließend bezeugt die Musik von Federico Mompou, dass Melodien und Tonarten immer noch bezaubern können, egal was die Vertreter der Bitonalität und des Serialismus so im Schilde führen. Als Sohn eines katalanischen Vaters und einer französischen Mutter verkörpert der Komponist genau die Botschaft dieser CD. Zwei seiner zwölf *Canciones y Danzas*, die 1924 und 1947 entstanden, entsprechen der Beschreibung eines französischen Lexikons und weisen "Abwesenheit von Modulation, populäre oder exotische Melodien und die Ablehnung jeglicher Entwicklung" auf. Mompou nannte diesen Stil *recomienzo* – einen Neuanfang. Macht ihn das vielleicht zu einem frühen Postmodernisten?

© 2019 Roger Nichols

Übersetzung: Bettina Reinke-Welsh

Anmerkungen der Interpretin

Die Verbindung zwischen Frankreich und Spanien ist über die Jahrhunderte hinweg gut dokumentiert und immer noch in der spanischen Monarchie nachweisbar, in der seit dem achtzehnten Jahrhundert und bis heute das französische Adelsgeschlecht der Bourbonen den spanischen Thron innehat. Im französischen Département Pyrénées-Orientales, das manchen auch als Nord-Katalonien bekannt ist, mischen sich sowohl Geschichte als auch Sprache, und im spanischen Katalonien, wo zwei der Komponisten dieser Einspielung geboren wurden, spricht man in den Städten weitgehend auch Französisch.

Die musikalischen Verbindungen sind ebenfalls stark ausgeprägt. Sowohl de Falla, der aus Cádiz in Andalusien stammte, als auch Albéniz, aus Camprodón in Katalonien, gingen einige Jahre nach Frankreich, um dort zu studieren und zu arbeiten (Albéniz sollte später in Cambo-les-Bains in Frankreich sterben – etwa dreißig Kilometer von Ravels Geburtsort entfernt). De Fallas Bewunderung für Debussy kannte keine Grenzen – dies macht den seidenen Faden aus, der die Fallas ergreifende *Homenagem*, die er nach Debussys Tod schrieb, mit dessen "La Soirée dans Grenade" verbindet, welches de Falla in seinem kurzen Tribut zitiert.

Doch ansonsten sind selbst solche kleinen Verbindungen zwischen den von mir ausgewählten Stücken schwer festzustellen. Ja sicher, es gibt wenig, was das Ende von Debussys "La Sérénade interrompue" vom Anfang von Albéniz' herrlichem "El Albaicín" unterscheidet, einer Heraufbeschwörung des arabischen Viertels von Granada, welches man von der gegenüberliegenden Alhambra aus immer noch sehen kann. Doch was haben Mompous rauchige *Canciones y Danzas* hier zu suchen, außer dass sie durch ihren puren Reiz sowieso spielend gewinnen? Mompou stammte ebenfalls aus Katalonien und ist daher mit Albéniz verbunden, der von allen hier vertretenen Komponisten verehrt und bewundert wurde.

Meine Verbindungen sind eher gefühlt als belegt, eher imaginär als wissenschaftlich, und alle entspringen einer inneren Vermischung meiner französischen studentischen Vergangenheit mit meiner neuen Liebe und Kenntnis der katalanischen Küste, zu der ich regelmäßig zurückkehre.

Es gibt hier auch ein paar Spitzbübereien (und nicht nur meinerseits). Man kann sich bei Ravels exquisiter *Pavane pour une infante défunte* durchaus die Trauer um eine kleine Prinzessin im Stile Velasquez' vorstellen, aber es ist bekannt, dass es Ravel neben

der Heraufbeschwörung einer Pavane nur um den Wohlklang der letzten beiden Worte ging ("c'est tout!"), die nebenbei einer nicht französischsprachigen Zunge einiges Geschick abverlangen. Ravel selbst war natürlich teilweise baskischer Abstammung und wurde in Ciboure, ein paar Kilometer von der französisch-spanischen Grenze entfernt, geboren ...

Und was ist mit Debussys *L'Isle joyeuse*? Debussy wurde von Watteaus Gemälde *L'Embarquement pour Cythère* inspiriert, hier findet sich also nicht viel Iberisches. Doch vor der katalanischen Küste liegt eine Gruppe von Inseln, die Islas Medas, die Naturschutzgebiet und schwer zu erreichen sind. Ich sehe sie bei meinen Spaziergängen am Horizont schimmern – sie gleichen einem Trugbild, einem schönen Ort, den ich nie erreichen werde. Sie sind meine Isles Joyeuses geworden ...

© 2019 Imogen Cooper

Übersetzung: Bettina Reinke-Welsh

Imogen Cooper gilt als eine der führenden Interpretinnen des klassischen und romantischen Repertoires und genießt für ihre Virtuosität und ihren lyrischen Vortrag internationale Anerkennung. Sie ist mit den Berliner Philharmonikern, den Wiener Philharmonikern und dem New York Philharmonic aufgetreten und hat mit dem

Concertgebouw-Orchester Amsterdam, dem Leipziger Gewandhausorchester, dem Budapest Festivalorchester und dem NHK Sinfonieorchester Tokio konzertiert. Zudem hat sie mit allen großen britischen Orchestern, wie dem London Symphony Orchestra und dem Philharmonia Orchestra, zusammengearbeitet und in New York, Tokio, Paris, Wien, Prag und London Solo-Recitals gegeben. Sie hat Klavierkonzerte von Mozart mit der Northern Sinfonia, einen Schubert-Zyklus (erschienen unter dem Titel *Schubert Live*) und drei CDs für das Label Wigmore Hall Live aufgenommen. Die vorliegende Einspielung ist nach früheren CDs mit Werken von Liszt, Wagner, Brahms, Chopin, Beethoven sowie Robert und Clara Schumann ihre siebte Produktion bei Chandos. Imogen Cooper wurde in der Queen's New Year Honours List 2007 mit dem britischen Verdienstorden CBE (Commander of the Order of the British Empire) ausgezeichnet und im Jahr darauf erhielt sie den Instrumentalist Award der Royal Philharmonic Society. Von der Universität Exeter wurde ihr die Ehrendoktorwürde in Musik verliehen; außerdem ist sie Ehrenmitglied der Royal Academy of Music. Im akademischen Jahr 2012/13 wirkte sie an der Universität Oxford als Humanitas-Gastprofessorin für klassische Musik und Musikpädagogik. Der Imogen Cooper Music Trust wurde 2015

gegründet, um junge Pianisten an der Schwelle
ihrer Karriere zu unterstützen und ihnen einen

Aufenthalt in friedlicher und zeitlos schöner
Umgebung zu ermöglichen.



Catalonian coast as captured by Imogen Cooper



Imogen Cooper

Sim Canetty-Clarke Photography

Iberia y Francia

L'Espagne et la France

En dépit des Pyrénées, les liens entre la France et l'Espagne existent depuis longtemps et se sont révélés particulièrement fructueux dans le domaine de la musique, en exploitant la passion pour l'exotique que l'on peut voir dans des œuvres comme *Les Indes galantes*, l'opéra-ballet de Rameau, écrit en 1735, dont l'action se déroule en Turquie, au Pérou et en Illinois. L'importance particulière accordée à l'Espagne fut peut-être occasionnée, vers le milieu du dix-neuvième siècle, par l'immigration des Espagnols qui fuyaient la Première Guerre carliste (1833–1839) – des opéras français sur des sujets espagnols, comme *Le Toréador d'Adam* (1849) et *Don César de Bazan* de Massenet (1872), ouvrant la voie à *Carmen* de Bizet (1875) et, sur le plan orchestral, à *España* de Chabrier (1883).

Albéniz: Rumores de la Caleta

Les influences qu'exercent les deux cultures l'une sur l'autre peuvent grossièrement se répartir en maîtrise française et abandon espagnol. Albéniz et Falla passèrent

tous les deux des périodes déterminantes de leur vie à Paris, Albéniz se montrant particulièrement proche de Fauré, et Falla, de Debussy et Ravel (et plus tard de Poulenc). Ceci dit, procéder à l'analyse détaillée de telles influences est loin d'être tâche facile, comme en témoigne la musique figurant sur ce disque. La pièce la plus ancienne est ici "Rumores de la Caleta" (*Murmures de la Caleta*), composée en 1886–1887, lorsque Albéniz avait dans les vingt-cinq ans. Ceci explique l'extrême simplicité des harmonies, qui restent d'un bout à l'autre proches du mode phrygien – ce mode étant ici basé sur la, avec des si bémol et un choix d'ut naturels ou diésés. La pièce sert aussi à mettre en évidence la base sur laquelle Albéniz allait plus tard bâtir des harmonies bien plus dissonantes. Néanmoins, elle n'a pu servir de modèle ni aux œuvres de Debussy, ni à celles de Ravel, puisque le recueil de sept pièces dont elle fait partie, *Recuerdos de viaje* (*Souvenirs de voyage*) ne fut publié qu'en 1920.

Ravel: Pavane pour une infante défunte

Lorsqu'il écrivit la version pour piano

originale de la *Pavane pour une infante défunte*, en 1899, Ravel la dédia à la princesse Edmond de Polignac, hôte de la salon musical était très en vue. Née Winnaretta Singer (de la famille des machines à coudre américaines), elle commanda un grand nombre de partitions sur une période de quelque cinquante années s'étendant de part et d'autre de l'année 1900. La *Pavane* utilise les notes avec parcimonie; et quoique Ravel la critiquât sévèrement en 1912, écrivant qu'elle souffrait d'une forme assez pauvre et d'un langage devant beaucoup trop au style de Chabrier, il est difficile de concilier cette piétre opinion avec le fait qu'il orchestra l'œuvre en 1910, puis la joua l'année suivante, au cours de récitals donnés en Angleterre et en Écosse. D'après le compositeur, le titre avait été choisi purement pour la douceur de son euphonie. Il est toutefois possible que l'Infante ait fait plus que rimer, en évoquant une confiance tranquille dans son héritage de Bourbon, ce que la princesse américaine pouvait prendre comme un compliment. Cependant l'œuvre présente aussi un certain degré de maîtrise française: Ravel en désapprouvait les interprétations trop languissantes, allant même jusqu'à lancer en représailles à un jeune homme s'étant rendu coupable d'une telle erreur:

Rappelez-vous que j'ai écrit une *Pavane pour une Infante défunte*, mais pas une *Pavane défunte pour une Infante*.

Ravel: Alborada del gracioso

"Alborada del gracioso", quatrième pièce des *Miroirs* de Ravel, qui furent publiés au début de l'année 1906, s'insère sans difficulté au sein du style espagnol qu'avaient épousé avec tant de succès Bizet et Chabrier. Il convient d'ailleurs de noter que Ravel et le pianiste Ricardo Viñes, qui créa le recueil ce même mois de janvier, avaient écouté ensemble *España*, le 5 février 1905. Le "gracioso" du titre est un personnage tiré de la comédie espagnole, et Ravel en donna le Figaro de Beaumarchais comme le plus proche équivalent: "Encore celui-ci est-il plus philosophique, moins bon-enfant que son ancêtre espagnol." Il exigea aussi que le tempo demeure "implacable" et que les accords arpégés soient très tendus, comme pour évoquer le pincement des cordes à la guitare. Les répétitions de notes rapides se révèlent plus éprouvantes sur les pianos modernes que sur les pianos Érard qui avaient la faveur du compositeur et de son premier interprète; néanmoins la pièce repose sur l'heureuse union de la maîtrise française, surtout au niveau du rythme, et de l'abandon espagnol, par son recours à un vaste éventail de couleurs.

Debussy: La Soirée dans Grenade

Parmi les pièces de Debussy enregistrées ici, deux ne doivent pas non plus quoi que ce soit à la musique pour piano espagnole. "La Soirée dans Grenade" de 1903 fut peut-être inspirée par les spectacles gitans, intitulés "L'Andalousie au temps des Maures", donnés en soirée dans le cadre de la grande Exposition de 1900. Ce fut aussi la première pièce pour piano du cru de Debussy à reconnaître la propension de ce dernier à superposer trois parties, en utilisant trois portées. Le premier exemple de cette superposition que l'on puisse trouver dans la musique française, fut probablement la *Habanera* de Chabrier, écrite en 1885, que Debussy connaissait indubitablement – d'ailleurs, le fait que cette deuxième *Estampe* soit intitulée *Mouvement de Habanera* n'a probablement rien d'une coïncidence. Le pianiste y reçoit aussi la consigne de "commencer lentement dans un rythme nonchalamment gracieux". Toutefois, après l'apparition d'un thème mauresque à la main gauche (joué par Debussy, sur son rouleau pour piano mécanique de 1913, en introduisant un rubato considérable), des raclements de guitare viennent bientôt insuffler de l'énergie au processus, et dans l'ensemble la pièce se conforme à l'opinion que les Français se font traditionnellement de

l'Espagne: un pays peuplé de gens pour qui la soudaineté et le contraste constituent un mode de vie – un instant, le fol abandon, et le suivant, une indolence extrême.

Debussy: L'Isle joyeuse

C'est aussi cet embrasement de "l'autre" qui distingue *L'Isle joyeuse* de 1904, quoiqu'ici le caractère exotique réside dans l'époque tout autant que dans le lieu. On cite souvent l'influence que le tableau de Watteau, *L'Embarquement pour Cythère*, a eu sur cette pièce, et une lettre de Debussy, qui n'a été publiée qu'en 2003, montre que la chose est dans une certaine mesure vraie. Un organiste lui avait écrit pour lui demander conseil sur la manière de jouer sa musique. Comme d'habitude, Debussy refusa de lui donner des indications si générales, mais après lui avoir suggéré, avec un soupçon d'aigreur, que le titre pourrait peut-être le guider, il ajouta:

C'est un peu aussi *l'embarquement pour Cythère* avec moins de mélancolie que dans Watteau: on y rencontre des masques de la comédie italienne, des jeunes femmes chantant et dansant; tout se terminant dans la gloire du soleil couchant.

À cet égard, la pièce rejoint donc ses consœurs espagnoles en échappant aux usages collet monté de rigueur à Paris.

Albéniz: Évocation

La publication, en 1906, du premier des quatre cahiers d'Albéniz intitulés *Iberia* marqua l'impact initial qu'eut sur les Français la découverte d'un style d'écriture pour clavier, bien distinct, venu tout droit d'Espagne. "Évocation" contient de nombreuses caractéristiques qui allaient devenir emblématiques: des pédales longues, la régularité des rythmes de danse et des phrases à quatre mesures, des triolets ornementaux pleins de délicatesse, et de vastes écarts de dynamique (allant ici de *ff* à *ppppp*). Le contrepoint s'y trouve en grande partie absent: la texture consiste surtout en mélodie plus accompagnement, quoique la mélodie soit souvent à la main gauche. Le final en la bémol majeur, marqué ici, *souple, très doux et lointain*, est empreint de magie.

Albéniz: El puerto

Dans "El puerto", la pédale, ré bémol, malgré toutes les brèves entorses ponctuelles qui lui sont faites, s'avère essentiellement inchangée du début jusqu'à la fin. L'effet produit est similaire à celui des compositions minimalistes d'aujourd'hui, dans lesquelles le statisme présent dans un endroit ouvre l'oreille au mouvement survenant dans les autres. La variété vient ici des méthodes d'attaque, Albéniz enjoignant le pianiste de

distinguer (dans la première douzaine de mesures) entre *très marqué* et *très brusque, très décidé* et *fort et très en dehors*.

Albéniz: Fête-Dieu à Séville

La première de ces instructions se réfère à l'articulation à la guitare, et c'est une caractéristique qui sera désormais constante, comme au tout début de "Fête-Dieu à Séville" où la main gauche exécute des grincements en demi-tons, marqués "sec", qui, dans leur quête d'énergie et de couleur, tournent le dos aux manuels. Si, à l'écoute des premières mesures, vous avez l'impression que votre lecteur de CD s'est détraqué, n'ayez aucune crainte! Il s'agit d'une pièce d'une très forte intensité dramatique, qui va maintenant passer du *tumultueux, strepitoso* et aussi *sonore que possible* joué *fffff* au *glissant sur les notes, ma sonoro* joué *ppppp*.

Albéniz: El Albaicín

C'est sur "El Albaicín", la description du quartier gitan de Grenade, que s'ouvre le troisième cahier d'*Iberia*, publié en 1907. Mis à part l'harmonie, deux structures séparées sont ici à l'œuvre: tout d'abord, une idée au style "toujours nonchalant, uniforme et mélancolique" dont la forme et l'intérêt se développent lentement, avant

que n'apparaisse un second thème, en octaves et en notes conjointes, imitant le son des instruments à vent. Puis, plus dangereusement, le rubato vient s'immiscer dans le processus jusqu'à supprimer toute impression de développement. En résultat, c'est le désespoir plutôt que le triomphe que suggère la force des mesures finales. Albéniz dédia la pièce à la maîtresse de Fauré, Marguerite Hasselmans, en reconnaissance des efforts effectués par ce dernier pour faire jouer sa musique à Paris.

Debussy: La Sérénade interrompue / La puerta del Vino
L'influence qu'eut *Iberia* sur l'écriture pour clavier française fut à la fois immédiate et durable (en 1949, Messiaen devait analyser le recueil en même temps que ses propres *Vingt Regards*, dans sa classe du Conservatoire). De façon plus immédiate, Debussy suivit des notions esquissées dans *Iberia*, dans deux de ses Préludes, "La Sérénade interrompue" et "La puerta del Vino". Sa sérenade est marquée par deux chaînes d'idées en contradiction, opposant le privé au public à l'aide de gestes quasi opératiques, alors que la porte mauresque proche de l'Alhambra, figurant sur une carte postale en couleur envoyée par Falla, provoque chez le compositeur des harmonies acidulées, le

pianiste recevant l'instruction de produire de "brusques oppositions d'extrême violence et de passionnée douceur" – nous sommes encore une fois en présence de l'opinion que les Français ont des Espagnols: instables par nature... mais absolument fascinants.

Falla: Homenaje

Falla ne fut pas blessé par une telle réponse, et nous le voyons bien dans l'émouvant hommage qu'il écrivit en 1920 pour un numéro de *La Revue musicale*, dédié à la mémoire de Debussy; ce fut d'ailleurs Falla, en personne, qui transcrivit au piano la pièce originale pour guitare. S'il paraît possible que les demi-tons entendus au début et à la fin de cet hommage se fassent l'écho de ceux sur lesquels débute "La Sérénade interrompue", la fin contient deux citations indiscutables de "La Soirée dans Grenade".

Mompou: Canciones y Danzas

Pour finir, la musique de Federico Mompou montre que les mélodies et la tonalité savaient encore charmer, quoi que puissent faire les partisans de la bitonalité et du sérialisme. Né d'un père catalan et d'une mère française, il incarne à la perfection le message contenu sur ce disque. Ces deux pièces, qui sont tirées des douze *Canciones y Danzas* et datent de 1924 et

1947, répondent à la description qui en est faite dans un dictionnaire français: "absence de modulation, airs populaires ou exotiques, et la renonciation au développement". Mompou appela ce style *recomienzo* – recommencement: ce qui fait peut-être de lui un des premiers postmodernes!

© 2019 Roger Nichols

Traduction: Marianne Fernée-Lidon

Note de l'interprète

Le lien entre la France et l'Espagne est attesté par de nombreuses sources au fil des siècles, et l'on en retrouve encore la trace au sein de la Monarchie espagnole où la Maison de Bourbon règne encore aujourd'hui sur le trône d'Espagne, et ce depuis le dix-huitième siècle. L'histoire et la langue des deux pays se mêlent quelque peu dans les Pyrénées-Orientales françaises, que certains appellent Catalogne du Nord; et en Catalogne espagnole, région où sont nés deux des compositeurs figurant sur ce disque, les habitants des villes, dans l'ensemble, savent parler français.

Il existe aussi de solides liens musicaux. De Falla, qui était originaire de Cadix, en Andalousie, et Albéniz, de Campredón, en Catalogne, allèrent tous les deux étudier et travailler en France pendant un bon nombre

d'années (Albéniz devait plus tard mourir en France, à Cambo-les-Bains – à dix-huit kilomètres du lieu de naissance de Ravel). De Falla éprouvait une admiration sans limites pour Debussy – et c'est cette admiration qui constitue le lien subtil unissant son poignant *Homenagem*, écrit après la mort de Debussy, et "La Soirée dans Grenade" de ce dernier, que De Falla cite d'ailleurs dans son court hommage.

D'un autre côté, il s'avère quand même difficile d'établir clairement des rapports, si ténus soient-ils, entre les pièces que j'ai choisies. Certes, peu de choses différencient le final de "La Sérénade interrompue" de Debussy de l'ouverture radieuse de "El Albaicín" d'Albéniz, évoquant le quartier arabe de Grenade, que l'on peut encore voir de l'Alhambra, situé en face. Mais les *Canciones y Danzas* nimbées de mélancolie de Mompou que viennent-elles faire ici, à part remporter tous les suffrages par leur seul charme? C'est que Mompou était aussi originaire de Catalogne, ce qui lui confère un lien avec Albéniz, qui était d'ailleurs aimé et admiré par tous nos compositeurs.

Les liens dont je parle sont plus ressentis que prouvés, plus fantaisistes que sérieux, et tous engendrés par l'amalgame qu'a générée en moi un passé d'étudiante en France, additionné d'une connaissance et d'un amour

fraîchement acquis de la côte catalane, où je retourne régulièrement.

On y trouve aussi un brin d'espèglerie (et pas seulement de mon côté!). On peut imaginer que l'exquise *Pavane pour une infante défunte* de Ravel pleure une petite princesse royale comme celle de Vélasquez – mais on sait aussi que Ravel, en plus de vouloir évoquer une Pavane, aimait tout simplement le son produit par les deux derniers mots ("c'est tout"). (Incidemment leur prononciation requiert une certaine dextérité de la part des non-francophones!) Ravel était bien sûr en partie d'origine basque, il était né à Ciboure, à quelques kilomètres de la frontière franco-espagnole...

Et que dire à propos de *L'île joyeuse* de Debussy? C'est le tableau de Watteau, *L'Embarquement pour Cythère*, qui fut la source d'inspiration de Debussy – la pièce n'a donc pas grand chose à voir avec l'Espagne. Toutefois, au large de la côte catalane, il y a les Islas Medas, des îles difficiles d'accès qui sont devenues une réserve naturelle. Lorsque je me promène, je les vois scintiller à l'horizon – elles sont pareilles à un mirage, un lieu magnifique que je ne parviendrai jamais à atteindre. Elles sont devenues mes "îles Joyeuses"...

© 2019 Imogen Cooper
Traduction: Marianne Fernée-Lidon

Considérée comme l'une des meilleures interprètes du répertoire classique et romantique, **Imogen Cooper** est réputée dans le monde entier pour sa virtuosité et son sens poétique. Elle s'est produite avec l'Orchestre philharmonique de Berlin, l'Orchestre philharmonique de Vienne, le New York Philharmonic, l'Orchestre royal du Concertgebouw d'Amsterdam, l'Orchestre du Gewandhaus de Leipzig, l'Orchestre du Festival de Budapest et l'Orchestre symphonique de la NHK. Imogen Cooper a joué avec tous les grands orchestres britanniques, notamment le London Symphony Orchestra et le Philharmonia Orchestra. Elle a aussi donné des récitals, notamment à New York, Tokyo, Paris, Vienne, Prague et Londres. Elle a enregistré des concertos de Mozart avec le Northern Sinfonia, un cycle Schubert publié sous le titre *Schubert Live* et trois CD pour Wigmore Hall Live. Le présent album est son septième disque pour Chandos Records – les précédents étaient consacrés à des œuvres de Brahms, de Chopin, de Beethoven, de Robert et Clara Schumann, de Liszt et de Wagner. Imogen Cooper a été nommée commandeur de l'Ordre de l'Empire britannique (CBE) en 2007, et a obtenu l'Instrumentalist Award de la Royal Philharmonic Society en 2008. Docteur

honoris causa en musique de l'Université d'Exeter, elle est également membre honoraire de la Royal Academy of Music. Elle a été professeur invité (Humanitas Visiting Professor) en musique classique et en éducation musicale à l'Université d'Oxford

pour l'année 2012–2013. L'Imogen Cooper Music Trust a été fondé en 2015 pour aider les jeunes pianistes en début de carrière et leur permettre de travailler dans un environnement dominé par le calme et la beauté.



Catalonian coast as captured by Imogen Cooper

Also available



Liszt • Wagner
Works for Solo Piano
CHAN 10938

Also available



Beethoven
Diabelli Variations • Bagatelles, Op. 119 • Für Elise
CHAN 20085

You can purchase Chandos CDs or download MP3s online at our website: www.chandos.net

For requests to license tracks from this CD or any other Chandos discs please find application forms on the Chandos website or contact the Royalties Director, Chandos Records Ltd, direct at the address below or via e-mail at bchallis@chandos.net.

Chandos Records Ltd, Chandos House, 1 Commerce Park, Commerce Way, Colchester, Essex CO2 8HX, UK.
E-mail: enquiries@chandos.net Telephone: + 44 (0)1206 225 200 Fax: + 44 (0)1206 225 201



www.facebook.com/chandosrecords



www.twitter.com/chandosrecords

Chandos 24-bit / 96 kHz recording

The Chandos policy of being at the forefront of technology is now further advanced by the use of 24-bit / 96 kHz recording. In order to reproduce the original waveform as closely as possible we use 24-bit, as it has a dynamic range that is up to 48 dB greater and up to 256 times the resolution of standard 16-bit recordings. Recording at the 44.1 kHz sample rate, the highest frequencies generated will be around 22 kHz. That is 2 kHz higher than can be heard by the typical human with excellent hearing. However, we use the 96 kHz sample rate, which will translate into the potentially highest frequency of 48 kHz. The theory is that, even though we do not hear it, audio energy exists, and it has an effect on the lower frequencies which we do hear, the higher sample rate thereby reproducing a better sound.

Steinway Model D (serial no. 547 137) concert grand piano provided by Steinway & Sons, London
Piano technician: Robert Padgham, Steinway & Sons, London

Recording producer Rachel Smith
Sound engineer Jonathan Cooper
Assistant engineer Cheryl Jessop
Editor Rachel Smith
A & R administrator Sue Shortridge
Recording venue Concert Hall, Snape Maltings, Suffolk; 25–28 March 2019
Front cover Photograph of Imogen Cooper by Sim Canetty-Clarke Photography
Label Photograph of Imogen Cooper by Sim Canetty-Clarke Photography
Design and typesetting Cap & Anchor Design Co. (www.capandanchor.com)
Booklet editor Finn S. Gundersen
Publishers Éditions Salabert, Paris (*Canciones y Danzas*)
© 2019 Chandos Records Ltd
© 2019 Chandos Records Ltd
Chandos Records Ltd, Colchester, Essex CO2 8HX, England
Country of origin UK

IBERIA Y FRANCIA – COOPER

CHAN 20119

© 2019 Chandos Records Ltd
© 2019 Chandos Records Ltd
Chandos Records Ltd
Colchester • Essex • England

Iberia y Francia

Maurice Ravel (1875–1937)

- | | | |
|---|--|------|
| 1 | Pavane pour une infante défunte (1899) | 6:24 |
| 2 | Alborada del gracioso (1904 – 05) | 7:01 |

Manuel de Falla (1876 – 1946)

- | | | |
|---|---|------|
| 3 | Homenaje: pièce de guitare écrite pour ‘Le Tombeau de Claude Debussy’ (1920)
Arranged 1920 by the Composer for Piano | 3:20 |
|---|---|------|

Achille-Claude Debussy (1862 – 1918)

- | | | |
|---|-----------------------------------|------|
| 4 | La Soirée dans Grenade (1903) | 5:39 |
| 5 | La puerta del Vino (c. 1911 – 13) | 3:55 |
| 6 | La Sérénade interrompue (1910) | 2:58 |

Isaac Albéniz (1860 – 1909)

- | | | |
|----|-------------------------------|------|
| 7 | El Albaicín (c. 1907) | 8:12 |
| 8 | Évocation (c. 1906) | 6:06 |
| 9 | El puerto (c. 1906) | 4:56 |
| 10 | Fête-Dieu à Séville (c. 1906) | 9:58 |

Federico Mompou (1893 – 1987)

- | | | |
|----|------------------------------|------|
| 11 | Canción y Danza No. I (1924) | 3:23 |
|----|------------------------------|------|

Achille-Claude Debussy

- | | | |
|----|-----------------------|------|
| 12 | L’Isle joyeuse (1904) | 7:00 |
|----|-----------------------|------|

Isaac Albéniz

- | | | |
|----|----------------------------------|------|
| 13 | Rumores de la Caleta (1886 – 87) | 4:20 |
|----|----------------------------------|------|

Federico Mompou

- | | | |
|----|------------------------------|------|
| 14 | Canción y Danza No. 6 (1947) | 3:54 |
|----|------------------------------|------|

TT 77:14

IMOGEN COOPER
piano

IBERIA Y FRANCIA – COOPER

CHANDOS
CHAN 20119