

digital



CD-629 STEREO

Sebastià de Albero
SONATAS PARA CLAVICORDIO



JOSEPH PAYNE, harpsichord

de ALBERO, Sebastià (1722-1756)**Sonatas para clavicordio**

[1]	Sonata (K.143) in C major. <i>Allegro</i>	4'40
[2]	Sonata I in C major. <i>Allegro</i>	4'13
[3]	Sonata II in C major. <i>Allegro</i> *	2'14
[4]	Sonata III in D major. <i>Andante</i> *	5'42
[5]	Sonata IV in D minor. <i>Allegro</i>	2'48
[6]	Sonata V in A minor. <i>Allegro</i> *	2'42
[7]	Sonata VI in A minor. <i>Allegro</i> *	3'13
[8]	Sonata VII in F major. <i>Andante</i>	4'45
[9]	Sonata VIII in F major. <i>Allegro</i> *	3'39
[10]	Sonata (K.142) in F sharp minor. <i>Allegro</i>	4'25
[11]	Sonata IX in G major. <i>Allegro</i> *	3'16
[12]	Sonata X in G major. <i>Allegro</i> *	2'03
[13]	Sonata XI in D minor. <i>Andante</i> *	6'05
[14]	Sonata XII in D major. <i>Allegro</i> *	4'27
[15]	Sonata XIII in B flat major. <i>Andante</i>	4'51
[15]	Sonata XIV in B flat major. <i>Allegro</i>	2'35
[17]	Sonata (K.144) in G major. <i>Cantabile</i>	3'46

Joseph Payne, harpsichord

INSTRUMENTARIUM

Harpsichords by Jeremy Adams, Danvers, Massachusetts.

* I. Single manual, 2x8' after an instrument in the Smithsonian Institution, Washington, D.C. Dated 1693 by an anonymous Italian maker, its dimensions and disposition are characteristic of Italian harpsichords of the period. Its depth of tone and clear resonance, however, can be attributed to a method of ribbing similar to that employed in northern Europe. Tuning: unequal temperament.

II. Two manuals, 2x8', 4'. A copy of an instrument dated 1730, bearing the sign of Nicolas and François Etienne Blanchet. It is a rare surviving example from the atelier of the Parisian family who, for a century, were supreme in the field of harpsichord making. Tuning: unequal temperament. By courtesy of the owner, Carroll Cabot.

PERFORMANCE TEXT

Biblioteca Nazionale Marciana, Venice: It. IV, 197 b (=9768)

Edition by Genoveva Gálvez. Madrid: Union Musical Española, 1978

There is a marvellous corpus of keyboard music by eighteenth-century Spanish and Portuguese composers that complements the rediscovery of the work of Scarlatti and Soler. Because of the concentrated research into the music of these more famous composers, the exact output of the secondary figures has yet to be established. Their significance is at present uncertain. Without minimizing the decisive rôle of Italian composers (including Scarlatti) in the general development of the sonata through the *forma bipartita*, this Spanish school was not entirely under Italian influence, at least with the same degree of intensity that one finds in vocal forms. True enough, the influence of Italian musicians, in harpsichord music as in opera, was felt all over Europe. For the most part it was accepted with unqualified ardour, but sometimes it was rejected with great vehemence.

A basic problem to be encountered is the nature of the term *sonata*. Literally and originally the word meant a 'sounded piece', as opposed to *cantata*, a 'sung piece'. Eventually, in the Baroque period, the sonata became an instrumental chamber form consisting usually of several distinct movements. This sectional arrangement has been traced to the influence of the *canzona*, an instrumental form of the sixteenth and seventeenth centuries that developed from the Franco-Flemish chansons of Josquin, Janequin, Crequillon, Sermisy and others. Like their vocal models, the instrumental canzonas were noted for clarity of texture and sectional structure (often involving repetition). However, the tendency in the keyboard canzona was towards greater unification of style and increased concentration on structure. By the middle of the seventeenth century the canzona and the sonata had merged. Gradually the term *sonata* replaced *canzona*. Two distinct types developed. The church sonata (*sonata da chiesa*) contained several abstract movements distinguished by tempo markings. Eventually they were standardized by Corelli into a piece consisting of four movements: slow/fast/slow/fast. The chamber sonata (*sonata da camera*), on

the other hand, was actually a suite consisting of an introduction and three or four dances. It merged imperceptibly with the Baroque suite or partita.

The formal structure of the present sonatas by Albero shows definite traces of suite influence. In the suite, the dance movements are invariably in binary form, either symmetrical (both sections of approximately the same length) or asymmetrical (with the second section expanded in a manner foreshadowing 'sonata form'). It is clear, then, that in speaking of the sonatas of Albero we are prescinding from the Classical 'sonata form' — a term that relies heavily on the concepts of exposition, development and recapitulation. The temptation to draw parallels between binary types and the Classical realization of sonata structure must be approached with caution. In this music we have only an incipient sonata form.

A cursory glimpse at the music of Spanish court composers during the reigns of Philip V (his second reign), Ferdinand VI and Carl III reveals much influence that originated from geographical regions other than Italy. The music of Albero displays a comprehensive gamut of idiomatic writing for the harpsichord derived, in part, from traces of the *style brisé* tradition of the older French court lutenists and the sweet and singing melodies of *Empfindsamkeit*, but mostly it reflects the lyrical pathos and rhythmic vitality that are distinctively Spanish.

Furthermore, the extent to which even Scarlatti's music may have influenced these composers — Albero, Nebra, Courcelle, Herrando, to name but a few — is very much under question. It may not have been as great as has been generally supposed. Quite possibly, the ideas may have flowed equally in both directions, as revealed in the present recording in which the clear and interdependent crosscurrents of the lives and music of Albero and Scarlatti are documented.

If the life of Domenico Scarlatti still seems obscure it is no doubt due to the relative insularity from the mainstream of European musical activity which his position in the Spanish court imposed. It is not surprising, then,

that virtually no biographical detail about Sebastià de Albero exists. Modern comprehensive reference works (e.g. *Grove's Dictionary*) make no mention of him, but in an article by José Subirá (*Anuario Musical*, XIII, of 1958) we learn that he was born in the town of Roncal in Navarra and was a well-established figure in the Royal Court at Madrid by the time he was twenty-four. Albero became Principal Organist of the Royal Chapel, serving the monarch Ferdinand VI, at the same time that Scarlatti was tied to Maria Barbara as her personal harpsichord instructor. And so it was to the king that Albero's *sonatas para clavicordio* are dedicated. (*Clavicordio* was the Spanish word used for harpsichord). What appears to be the bulk of Albero's output rests in manuscript collections at Madrid [Conservatorio Superior de Musica, MS 4/1727(2)], as well as in the Biblioteca Marciana at Venice. In repose at the latter is also a volume of sixty-one sonatas by Scarlatti, dated 1742, of which Albero was the scribe, an important fact which raises many questions. It is likely that these were among two sets of the collected sonatas of Scarlatti that made their way from Spain to Italy with the famous castrato Farinelli when he was released from his duties at the Spanish court upon the death of Philip V.

Fourteen of the sonatas presented in this recording are from the set of thirty sonatas of the Venetian collection. Sonatas I and II also appear in a more recently discovered manuscript (MS 3/1408) in the library of the Real Conservatorio de Música at Madrid where they are misattributed to Scarlatti. The latter were not known to Kirkpatrick, and thus were not included in his catalogue.

In this recording, the order of pairing as found in the manuscripts has been retained. They are interspersed with three sonatas from a most interesting source: the so-called 'Worgan manuscript' (Add. MS 31553 of the British Library). Of Spanish provenance, it was once the property of the English organist John Worgan, whose widow presented it to Charles Wesley. These three sonatas are unique to this source, and despite the fact that

Ralph Kirkpatrick listed them in his catalogue (thus making them part of the Scarlatti canon), there is very strong evidence to suggest that these last three sonatas are not genuine Scarlatti. Walter Gerstenberg first questioned their authenticity and Joel Sheveloff has rejected them as *bona fide* on stylistic grounds. The most compelling evidence of Albero's authorship of these pieces, however, stems from the lower left of the manuscript's title-page, where, despite an attempted eradication, the following is clearly discernible: '...DE D. SEBASTIAN ALBERO, ORGANISTA PRINCIPAL DE LA REAL CAPILLA DE SU Magestad...'. The misattribution of these sonatas, as well as that of several others, contributes considerably to the stature of Albero, not only as a leading player in the Scarlatti saga, but as a fine composer in his own right; a notable contributor in the implantation and development of the binary form in Spain.

Like many Spanish keyboard composers of the period, Albero's style is marked by a prevalence of fast tempi, driving *zapateado* and *fandango* rhythms, and the exploitation of harpsichord sound for special effects. He groups his sonatas in pairs, but his conventions and criteria of coupling are much clearer than Scarlatti's, whose relationships within pairs and triptychs often seem more subtle. Albero arranges his sonatas according to tonality and related tonalities with considerable regard to contrast of tempo, metre and spirit. Frequently, there are noticeable traits of *Empfindsamkeit*, as Genoveva Gálvez has shown, with striking modulations and chromaticisms that confer a melancholic, almost romantic character (XI). Like the dance movements of the suite, these sonatas are meant to complement each other. Some appear to be slow *préludes* to their partners (III and IV), others provide a measure of relief — a dance or scherzo after a brilliant or profound movement (VII and VIII).

The sonatas of Albero demand no less technical ability than those of Scarlatti. We find extravagant leaps (K.142) and a utilization of the entire range of keyboard figuration. This includes rapid repeated notes (VI),

frequent trills in one or both hands (K.142), parallel scales or diverging scales (K.142 and VII), rapid scales or glissandos (IX), handcrossings (VI), horn calls and trumpet themes (XIII), and *acciaccatura* harmonies — the simultaneous superimposition of non-chord tones in a given chord that produce a biting, percussive effect (VIII).

Albero's highly developed melodic sense is a most distinguishing characteristic. Though he is capable of drawing contours in long lines that carry implications of strength and expressive gesture (K.142), there can be observed in them 'a will to symmetry,' as Rosario Alvarez Martínez points out, 'by the fragmenting of the theme into motifs of four bars that are varied or developed, something that links them to the galant style.' *Joseph Payne*

A leading exponent of harpsichord playing 'in the grand manner', British-born **Joseph Payne** was a pupil of several great musicians and teachers — Fernando Valenti, Josef Marx, Luigi Silva, Noretta Conci and Raymond Hanson — as well as one of the last and youngest students of Wanda Landowska in Lakeville, Connecticut. Based in Boston since 1965, he was a university professor for many years and now tours the world, performing an average of more than sixty concerts yearly on the organ as well as the harpsichord. The present recording is part of Payne's comprehensive survey for this label of three centuries of harpsichord literature .

Eine wundervolle musikalische Sammlung für Tasteninstrumente von spanischen und portugiesischen Komponisten des 18. Jahrhunderts vervollständigt die Wiederentdeckung des Werkes von Scarlatti und Soler. Weil sich die Forschung bisher auf die Musik der bekannteren Komponisten konzentriert hat, müssen die Werke der Personen in der zweiten Reihe erst noch sorgfältig studiert werden. Ihre Bedeutung ist derzeit noch nicht zu bestimmen. Ohne die entscheidende Rolle der italienischen Komponisten (einschließlich Scarlattis) bei der allgemeinen

Entwicklung der Sonate aus der „forma bipartita“ verkleinern zu wollen, muß festgehalten werden, daß die spanische Schule nicht gänzlich unter italienischem Einfluß stand, zumindest aber in demselben Maße wie in der Vokalmusik. Gewiß war der Einfluß der italienischen Musiker, in der Cembalomusik wie in der Oper, in ganz Europa offensichtlich. Zumeist wurde er mit uneingeschränkter Bereitschaft angenommen, manchesmal aber auch mit großer Vehemenz abgelehnt.

Ein grundsätzliches Problem ist die Herkunft des Begriffes „sonata“. Wörtlich und ursprünglich bedeutete das Wort „klingendes Stück“ im Gegensatz zu „cantata“, einem „gesungenen Stück“. In der barocken Periode wurde die Sonate schließlich zu einer Form der instrumentalen Kammermusik, die gewöhnlich aus mehreren verschiedenen Sätzen bestand. Dieses läßt sich auf den Einfluß der „canzona“ zurückführen, einer instrumentalen Form aus dem 16. und 17. Jahrhundert, die sich aus den französisch-flämischen Chansons von Josquin, Janequin, Crequillon, Sermisy und anderen entwickelte. Wie ihre vokalen Vorbilder waren die instrumentalen Kanzenen für die Klarheit ihrer Struktur bekannt (oftmals mit Wiederholungen). Die Kanzenen für Tasteninstrumente tendierten jedoch zu einer großen Vereinheitlichung des Stils und einer deutlicheren Konzentration auf die Struktur. Um die Mitte des 17. Jahrhunderts waren Kanzone und Sonate verschmolzen. Allmählich ersetzte der Begriff „sonata“ den der „canzona“. Zwei unterschiedliche Typen entwickelten sich. Die Kirchensonate („sonata da chiesa“) enthielt verschiedene abstrakte Sätze, die sich durch Tempobezeichnungen unterschieden. Sie wurden schließlich durch Corelli in einem aus vier Sätzen bestehenden Stück standardisiert: Langsam-schnell-langsam-schnell. Die Kammersonate („sonata da camera“) war andererseits eine Suite, bestehend aus einer Introduction und drei oder vier Tänzen. Sie verschmolz eher unbemerkt mit der barocken Suite oder Partita.

Die formelle Struktur der vorliegenden Sonaten Alberos weist zweifelsohne Spuren des Einflusses der Suite auf. In der Suite befinden sich die tänzerischen Sätze eindeutig in einer binären Form. Sie sind entweder symmetrisch (beide Teile etwa von gleicher Länge) oder asymmetrisch (mit einem ausgedehnten zweiten Teil in der Art einer vorweggenommenen „Sonatenform“). Wenn wir deshalb von den Sonaten Alberos sprechen, müssen wir die klassische „Sonatenform“ außer Betracht lassen. Dieser Begriff bezieht sich eindeutig auf das Konzept von Einleitung, Entwicklung und Rekapitulation. Der Versuchung, Parallelen zwischen binären Typen und der klassischen Realisierung der Sonatenstruktur zu ziehen, muß mit großer Zurückhaltung begegnet werden. In der vorliegenden Musik haben wir es nur mit Ansätzen einer Sonatenform zu tun.

Ein oberflächlicher Blick auf die Musik spanischer Hofkomponisten in den Regierungszeiten von Felipe V. (seine zweite Herrschaft), Fernando VI. und Carlos III. läßt bereits Einflüsse aus anderen geographischen Regionen als Italien erkennen. Die Musik von Albero weist ein umfassendes Spektrum individueller Komposition für das Cembalo auf. Zum Teil leitet es sich von der Tradition des „style brisé“ der älteren französischen höfischen Lautenmusiker und der lieblich singenden Melodien der „Empfindsamkeit“ ab. Zumeist reflektiert es aber das lyrische Pathos und die rhythmische Vitalität, die so charakteristisch spanisch ist.

Außerdem ist das Ausmaß, in dem sogar Scarlattis Musik diese Komponisten — Albero, Nebra, Courcelle, Herrando, um nur einige zu nennen — beeinflußt haben mag, sehr in Frage zu stellen. Es dürfte nicht so groß sein, wie es gemeinhin angenommen wurde. Es ist sehr gut möglich, daß die gegenseitige Beeinflussung sich in beide Richtungen gleichmäßig verteilt hat. Das wird auch in der vorliegenden Aufnahme deutlich, in welcher die eindeutigen Zusammenhänge des Lebens und der Musik von Albero und Scarlatti dokumentiert sind. Wenn das Leben von Domenico Scarlatti immer noch im Dunkeln zu liegen scheint, so ist das zweifelsohne

auf die relative Abgeschlossenheit vom Hauptstrom europäischer musikalischer Aktivität zurückzuführen, welche seine Position am spanischen Hof mit sich brachte. Es ist deshalb ebenfalls nicht überraschend, daß praktisch kein biographisches Detail von Sebastián de Albero vorliegt. Umfangreiche moderne Nachschlagewerke erwähnen ihn nicht einmal (z.B. *Grove's Dictionary*). In einem Artikel von José Subirá (*Anuario Musical*, XIII/1958) erfahren wir aber, daß er in dem Ort Roncal in Navarra geboren wurde und im Alter von 24 Jahren bereits eine etablierte Persönlichkeit am königlichen Hof in Madrid war. Albero wurde Erster Organist an der königlichen Kapelle und diente König Fernando VI. Zur selben Zeit war Scarlatti als ihr persönlicher Cembalolehrer Maria Barbara verbunden. Alberos *sonatas para clavicordio* waren deshalb dem König gewidmet („Clavicordio“ war der in Spanien gebräuchliche Ausdruck für das Cembalo). Der offensichtliche Hauptteil der Werke Alberos befindet sich in Manuskriptsammlungen in Madrid [(Conservatorio Superior de Musica, MS 4/1727 (2)] sowie in der Biblioteca Marciana in Venedig. In letzterer ruht auch ein Band mit 61 Sonaten Scarlattis, datiert auf das Jahr 1742, dessen Schreiber Albero war — eine wichtige Tatsache, die viele Fragen aufwirft. Es ist wahrscheinlich, daß diese Werke zu den beiden Ausführungen der gesammelten Sonaten von Scarlatti gehörten, die ihren Weg von Spanien nach Italien durch den berühmten Kastraten Farinelli machten, als er mit dem Tode von Felipe V. aus seinen Pflichten am spanischen Hof entlassen wurde.

Vierzehn Sonaten der vorliegenden Ausgabe stammen aus der venezianischen Sammlung von 30 Sonaten. Die Sonaten I und II tauchen auch in einem kürzlich entdeckten Manuskript (MS 3/1408) in der Bibliothek des Real Conservatorio de Música in Madrid auf, wo sie fälschlicherweise Scarlatti zugeschrieben wurden. Letztere waren Kirkpatrick nicht bekannt und fanden deshalb auch keinen Einzug in seinen Katalog.

In dieser Aufnahme wurde die paarweise Anordnung in den Manuskripten beibehalten. Sie wird unterbrochen mit drei Sonaten aus einer sehr interessanten Quelle – dem sogenannten „Worgan manuscript“ (Add. MS 31553 der British Library). Von spanischer Herkunft, gehörte es einst dem englischen Organisten John Worgan, dessen Witwe es an Charles Wesley verschenkte. Diese drei Sonaten stammen aus einmaliger Quelle, und obwohl Ralph Kirkpatrick sie in seinem Katalog auflistete (und sie so dem Scarlatti-Kanon zuordnete), gibt es sehr deutliche Hinweise, daß sie keine echten Scarlatti-Sonaten sind. Walter Gerstenberg hat als erster ihre Authentizität in Frage gestellt und Joel Sheveloff hat sie aus stilistischen Gründen überzeugend hinterfragt. Der überzeugendste Beweis für die Autorenschaft Alberos an diesen Stücken befindet sich allerdings aus der linken unteren Ecke der Titelseite des Manuskriptes. Trotz versuchten Ausradierens ist dort das folgende klar zu erkennen: „... DE D. SEBASTIAN ALBERO, ORGANISTA PRINCIPAL DE LA REAL CAPILLA DE SU Magestad...“. Die falsche Zuordnung dieser sowie einiger anderer Sonaten trägt erheblich zur Bedeutung von Albero bei. Er ist nicht nur eine führende Figur in Scarlattis Leben, sondern auch ein qualifizierter Komponist in eigener Sache, mit bemerkenswerten Beiträgen zur Einführung und Entwicklung der binären Form in Spanien.

Wie viele spanische Komponisten für Tastenmusik in dieser Periode, ist der Stil von Albero durch eine Vorliebe für schnelle Tempi, antreibende „zapateado“- und „fandango“-Rhythmen und die Nutzung des Cembaloklangles für besondere Effekte gekennzeichnet. Er gruppiert seine Sonaten paarweise, aber seine Kriterien des Verknüpfens sind um vieles klarer als diejenigen Scarlattis, dessen Verbindungen innerhalb der Paare und Triptychen häufig subtiler erscheinen. Albero arrangiert seine Sonaten nach verwandten Tonarten unter Berücksichtigung des Kontrastes von Tempo, Maß und Stimmung. Wie Genoveva Gálvez gezeigt hat, gibt es oft spürbare Ansätze der „Empfindsamkeit“, mit eindrucksvollen Modulationen

und Chromatismen, die einen melancholischen, beinahe romantischen Charakter vermitteln (XI). Wie die tänzerischen Sätze der Suite sollen diese Sonaten als gegenseitige Ergänzungen verstanden werden. Einige scheinen langsame Vorspiele zu ihren Partnern zu sein (III und IV), andere bieten einen Moment der Erleichterung – ein Tanz oder Scherzi nach einem brillianten oder tiefsinnigen Satz (VII und VIII).

Die Sonaten von Albero erfordern nicht weniger technische Fertigkeiten als diejenigen von Scarlatti. Wir finden extravagante Sprünge (K.142) und die Anwendung des gesamten Spektrums der Tasten-Figuration. Dieses umfaßt schnelle wiederholte Noten (VI), häufige Triller in einer Hand oder beiden Händen (K.142), parallele oder auseinanderlaufende Läufe (K.142 und VII), schnelle Läufe oder Glissandos (IX), Überkreuzen der Hände (VI), Hörnerrufe und Trompetenthemen (XIII) sowie „acciaccatura“-Harmonien – die gleichzeitige Überlagerung von Nicht-Akkordtönen in einem gegebenen Akkord, welche einen scharf hämmernden Effekt hervorruft (VIII).

Alberos hochentwickelter melodischer Sinn ist ein ihn auszeichnendes Charakteristikum. Obwohl er in der Lage ist, Konturen langfristig anzulegen, die Implikationen von Stärke und ausdrucksvollen Gesten mit sich bringen (K.142), kann in ihnen „ein Wille zur Symmetrie“ beobachtet werden – wie Rosario Alvarez Martínez hervorhebt – „durch das Fragmentieren des Themas in Motive von vier Takten, die variiert oder entwickelt werden; etwas, was sie mit dem galanten Stil verbindet“.

Joseph Payne

Joseph Payne, aus Großbritannien stammend und einer der führenden Vertreter des Cembalospiels im „erhabenen“ Stil, war Schüler einer Reihe großer Musiker und Lehrer – Fernando Valenti, Josef Marx, Luigi Silva und Noretta Conci – wie auch einer der letzten und jüngsten Schüler von Wanda Landowska in Lakeville, Connecticut. Seit 1965 in Boston lebend war er viele Jahre lang Universitätsprofessor und unternimmt nun Welttourneen

mit durchschnittlich mehr als sechzig Orgel- und Cembalokonzerten jährlich. Die vorliegende Aufnahme ist Teil von Paynes ausführlichem Überblick über dreihundert Jahre Kompositionen für das Cembalo, der für die Firma BIS entsteht.

Il existe un magnifique corpus de musique pour clavier de compositeurs espagnols et portugais du 18^e siècle, pièces qui complètent la redécouverte de l'œuvre de Scarlatti et de Soler. A cause des recherches concentrées sur la musique de ces compositeurs célèbres, on n'a pas encore établi l'ampleur de la production des figures secondaires. Leur signification est encore incertaine. Sans diminuer le rôle décisif des compositeurs italiens (dont Scarlatti) dans le développement général de la sonate à travers la *forma bipartita*, cette école espagnole n'était pas entièrement sous l'emprise italienne, du moins pas autant que dans les formes vocales. Il est vrai que l'influence de musiciens italiens, en matière de musique pour clavecin et d'opéra, a été ressentie partout en Europe. Elle remporta la plupart du temps un succès fou mais elle fut aussi, des fois, rejetée avec beaucoup de véhémence.

Un problème fondamental qui se pose est la nature du terme *sonate*. A l'origine, le mot voulait littéralement dire "pièce jouée sur un instrument" par opposition à *cantate*, "pièce chantée". Sous le baroque enfin, la sonate devint une forme instrumentale de chambre consistant habituellement en plusieurs mouvements distincts. Cet arrangement en sections provient de l'influence de la *canzona*, une forme instrumentale des 16^e et 17^e siècles, qui se développa à partir des chansons franco-flamandes de Josquin, Janequin, Crequillon, Sermisy, etc. A l'exemple de leurs modèles vocaux, les *canzonas* instrumentales furent remarquées pour la clarté de leur tissu et leur structure divisée (souvent avec des reprises). Quoi qu'il en soit, la *canzona* pour clavier tendait à une plus grande unification du style et à une concentration accrue sur la structure. Au milieu du 17^e siècle, la *canzona* et

la sonate avaient fusionné. Le mot *sonate* remplaça peu à peu celui de *canzona*. Deux types distincts se développèrent. La sonate d'église (sonata da chiesa) renfermait plusieurs mouvements abstraits distingués par des indications de tempo. Ils finirent par être standardisés par Corelli en une pièce en quatre mouvements: lent/vif/lent/vif. La sonate de chambre (sonata da camera), d'un autre côté, était en fait une suite comprenant une introduction et trois ou quatre danses. Elle se fondit imperceptiblement avec la suite ou partita baroque.

La structure formelle des sonates en question d'Albero montre des traces nettes de l'influence de la suite. Dans la suite, les mouvements de danses sont invariablement de forme binaire, soit symétriques (les deux sections sont de longueur à peu près égale) ou asymétriques (la seconde section est élargie d'une façon qui annonce la "forme sonate"). Il est alors clair que, quand on parle des sonates d'Albero, on ne tient pas compte de la "forme sonate" classique — un terme qui s'appuie lourdement sur les concepts d'exposition, de développement et de réexposition. Il faudra se méfier de la tentation d'établir des parallèles entre des types binaires et la réalisation classique de la structure de la sonate. Cette musique ne renferme qu'une forme sonate naissante.

Un coup d'œil sur la musique de compositeurs espagnols de cour sous les règnes de Philippe V (son second règne), Ferdinand VI et Charles III nous dit beaucoup sur l'influence exercée par des pays autres que l'Italie. La musique d'Albero étale une grande palette d'écriture idiomatique pour le clavecin dérivée en partie des traces de la tradition du *style brisé* des vieux luthistes de cour français et des douces mélodies chantantes de l'*Empfindsamkeit* mais elle reflète surtout le pathétique lyrique et la vitalité rythmique qui sont si typiquement espagnols.

De plus, on discute beaucoup de l'importance de l'influence exercée par la musique de Scarlatti sur ces compositeurs — Albero, Nebra, Courcelle, Herrando pour n'en nommer que quelques-uns. Elle n'est peut-être pas aussi

grande qu'on l'avait cru en général. Il est fort possible que les idées aient jailli avec autant de profusion des deux côtés comme le révèle cet enregistrement où les contre-courants nets et interdépendants de la vie et de la musique d'Albero et de Scarlatti sont documentés.

Que la vie de Domenico Scarlatti soit encore obscure est certainement dû à l'étroitesse d'esprit relative du courant principal de l'activité musicale européenne imposée par son poste à la cour espagnole. Il n'est donc pas surprenant qu'il n'existe pratiquement aucun détail biographique relatif à Sebastiañ de Albero. Des ouvrages de référence modernes détaillés (par exemple *Grove's Dictionary*) ne le mentionnent pas mais, dans un article de José Subirá (*Anuario Musical XIII* de 1958), on lit qu'il est né dans la ville de Roncal en Navarre et qu'à 24 ans déjà il était une figure bien établie à la cour royale de Madrid. Organiste titulaire de la chapelle royale, Albero était au service du roi Ferdinand VI en même temps que Scarlatti était rattaché à Maria Barbara comme son professeur personnel de clavecin. C'est ainsi qu'Albero dédia au roi les *sonatas para clavicordio*. (Clavicordio était le mot espagnol pour clavecin.)

Ce qui semble être la majeure partie de l'œuvre d'Albero est conservé en collections manuscrites à Madrid [Conservatorio Superior de Musica, MS 4/1727(2)] et à la Biblioteca Marciana à Venise. C'est aussi à ce dernier endroit qu'est conservé un volume de 61 sonates de Scarlatti, portant la date de 1742, qu'Albero copia, un fait important qui soulève plusieurs questions. Il est probable que ces sonates fissent partie des deux recueils des sonates complètes de Scarlatti qui, d'Espagne, se rendirent en Italie avec le célèbre castrat Farinelli quand celui-ci fut relevé de ses fonctions à la cour d'Espagne à la mort de Philippe V.

Quatorze des sonates présentées sur ce disque proviennent de la série de 30 sonates de la collection vénitienne. Les sonates I et II apparaissent aussi dans un manuscrit (MS 3/1408) découvert récemment à la bibliothèque du Real Conservatorio de Música à Madrid où elles sont faussement attribuées

à Scarlatti. Kirkpatrick ne connaissait pas ces sonates, c'est pourquoi elles ne figurent pas à son catalogue.

Sur ce disque, l'ordre des paires a été respecté tel que trouvé dans les manuscrits. Trois sonates tirées d'une source très intéressante, le dit "manuscrit Worgan" (Add. MS 31553 à la British Library) complètent le choix offert ici. D'origine espagnole, le manuscrit a déjà appartenu à l'organiste anglais John Worgan dont la veuve le présenta à Charles Wesley. Ces trois sonates sont uniques à cette source et, bien que Ralph Kirkpatrick les eût mises à son catalogue (voyant aussi à ce qu'elles fassent partie du canon de Scarlatti), il semble assez évident que ces trois dernières sonates ne soient pas de la main de Scarlatti. Walter Gerstenberg fut le premier à douter de leur authenticité et Joel Sheveloff les a rejetées *bona fide* pour des raisons de style. L'évidence la plus concluante de la paternité d'Albero concernant ces pièces provient de la page de titre du manuscrit, en bas à gauche où, malgré un essai de destruction, on peut encore lire: "...DE D. SEBASTIAN ALBERO, ORGANISTA PRINCIPAL DE LA REAL CAPILLA DE SU Magestad..." La fausse attribution de ces sonates, ainsi que de plusieurs autres, contribue grandement à l'envergure d'Albero, non seulement comme premier violon de la saga de Scarlatti mais aussi comme bon compositeur en lui-même, lui qui a particulièrement contribué à l'implantation et au développement de la forme binaire en Espagne.

A l'exemple de celui de plusieurs compositeurs espagnols pour clavier de l'époque, le style d'Albero se distingue par la fréquence des tempi rapides, des rythmes entraînants de *zapateado* et de *fandango* et l'exploitation de la sonorité du clavecin pour obtenir des effets spéciaux. Il regroupa ses sonates en paires mais ses conventions et ses critères d'accouplement sont beaucoup plus clairs que ceux de Scarlatti dont les relations à l'intérieur des paires et des triptyques semblent souvent plus subtiles. Albero arrange ses sonates selon leur tonalité et les tonalités avoisinantes en tenant bien compte de varier le tempo, la mesure et l'esprit. On remarquera fréquemment de nets

traits d'*Empfindsamkeit*, ainsi que montré par Genoveva Gálvez, avec des modulations et du chromatisme frappants qui amènent un caractère mélancolique, presque romantique (XI). A l'exemple des mouvements de danses de la suite, ces sonates sont destinées à se compléter. Certaines semblent faire fonction de prélude lent précédant leur partenaire (III et IV), d'autres conduisent à une détente — une danse ou un scherzo après un mouvement brillant ou profond (VII et VIII).

Les sonates d'Albero ne sont pas techniquement moins exigeantes que celles de Scarlatti. On y trouve des sauts téméraires (K.142) et l'utilisation de toute l'étendue du clavier. Ceci inclut des notes répétées rapides (VI), de fréquents trilles à une main ou aux deux (K.142), des gammes parallèles ou en mouvement contraire (K.142 et VII), des gammes rapides ou des glissandi (IX), des croisements de mains (VI), des appels de cors et des thèmes de trompettes (XIII) et des harmonies *acciaccatura* — la superposition, dans un accord, de notes étrangères à celui-ci, produisant un effet percussif mordant (VIII).

Un sens mélodique développé est une caractéristique très distinctive d'Albero. Même s'il est capable de dessiner des contours en lignes longues qui insinuent un geste fort et expressif (K.142), on peut y observer "une recherche de la symétrie" ainsi que le fait remarquer Rosario Alvarez Martínez, "grâce à la fragmentation du thème en motifs de quatre mesures, motifs qui sont variés ou développés, ce qui les relie au style galant."

Joseph Payne

Un claveciniste majeur jouant dans un style de grand seigneur, le Britannique **Joseph Payne** fut un élève de plusieurs grands musiciens et professeurs — Fernando Valenti, Josef Marx, Luigi Silva et Noretta Conci — ainsi que l'un des derniers et plus jeunes élèves de Wanda Landowska à Lakeville, Connecticut. Domicilié à Boston depuis 1965, il a enseigné à l'université pendant de nombreuses années; il fait maintenant des tournées

mondiales, donnant en moyenne plus de 60 concerts par année, à l'orgue ou au clavecin. Cet enregistrement est une partie de l'étude détaillée de Payne, pour cette étiquette, de la littérature pour clavecin couvrant trois siècles.

Recording data: 1993-05-20/21/27 at the Forde Estate, Boston,
Massachusetts, USA

Recording engineer: Scott Kent

Neumann KM143 microphones; BKM custom pre-amplifier

Artistic producer: Phoebe Payne

Digital editing: Michael Tseng

Executive producer: Robert von Bahr

Cover text: Joseph Payne

German translation: Bernd Schäfer

French translation: Arlette Lemieux-Chené

Front cover: Detail of decorative panel, Valencia, ca.1740

Typesetting, lay-out: Kyllikki & Andrew Barnett, Compact Design Ltd.,
Harrogate, England

Colour origination: Studio 90 Ltd., Leeds, England

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.

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

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

Tel.: +46 8 544 102 30 Fax: +46 8 544 102 40

info@bis.se www.bis.se

© & © 1993, BIS Records AB