



# Isaac Albéniz

## Iberia

for piano (complete)

Alicia de LARROCHA

orchestrated (Arbós)

Opéra de Paris, Manuel ROSENTHAL

Cantos de Espana, Prelude,  
Mallorca, Rumores de la Caleta

Jean-Joël BARBIER

LIMITED EDITION

**PRAHA**  
*Digitals*  
REMINISCENCES

# ISAAC ALBENIZ (1860-1909)

## CD I

### **IBERIA, 12 'Impressions', for piano** (1905-1908)

#### **Book I**, dedicated to Madame Ernest Chausson (1906)

- |    |                                  |       |
|----|----------------------------------|-------|
| 1. | <i>I. Evocación</i>              | 05:29 |
| 2. | <i>II. El Puerto</i>             | 04:04 |
| 3. | <i>III. El Corpus en sevilla</i> | 08:03 |

#### **Book II**, dedicated to Blanche Selva (1906)

- |    |                    |       |
|----|--------------------|-------|
| 4. | <i>IV. Rondeña</i> | 07:05 |
| 5. | <i>V. Almería</i>  | 08:56 |
| 6. | <i>VI. Triana</i>  | 05:12 |

#### **Book III**, dedicated to Marguerite Hasselmans (1907)

- |    |                         |       |
|----|-------------------------|-------|
| 7. | <i>VII. El Albaicín</i> | 06:43 |
| 8. | <i>VIII. El Polo</i>    | 06:40 |
| 9. | <i>IX. Lavapiés</i>     | 06:15 |

#### **Book IV**, dedicated to Madame Pierre Lalo (1908)

- |     |                     |       |
|-----|---------------------|-------|
| 10. | <i>X. Málaga</i>    | 04:27 |
| 11. | <i>XI. Jerez</i>    | 08:35 |
| 12. | <i>XII. Eritaña</i> | 05:23 |

Unión musical española

TOTAL PLAYING TIME: **77:25**

## CD 2

	<b>IBERIA Suite</b> (transcriptions for orchestra by E.Fernández Arbós, 1909-1927)	<b>32:55</b>
1.	<i>I Evocación</i> <i>allegro espressivo</i>	05:52
2.	<i>III. El Corpus en sevilla</i> <i>allegro grazioso</i>	08:48
3.	<i>VI. Triana</i> <i>allegretto</i>	05:01
4.	<i>II. El Puerto</i> <i>allegro comodo</i>	04:25
5.	<i>VII. El Albaicín</i> <i>allegro</i>	07:53
	<b>CANTOS DE ESPAÑA, Op.232, for piano</b>	<b>24:28</b>
6.	<i>I Prelude</i> <i>allegro ma non troppo in G minor</i>	07:07
7.	<i>II. Orientale</i> <i>allegretto in D minor</i>	03:33
8.	<i>III. Sous le palmier</i> <i>allegro ma non troppo in E flat major</i>	04:27
9.	<i>IV. Cordoba</i> <i>andantino</i>	06:11
10.	<i>V. Seguidillas</i> <i>allegro molto in F sharp major</i>	02:59
11.	<b>ESPAÑA, 'Souvenirs' for piano</b> (1897)	<b>08:17</b>
	<i>I. Prelude</i> <i>andantino in D flat major</i>	
12.	<b>MALLORCA, barcarola Op.202</b> (1891)	<b>06:26</b>
13.	<b>RECUERDOS DE VIAJE, Op.71</b> (1887)	<b>03:52</b>
	<i>VI. Rumores de la Caleta</i> <i>allegro in D minor</i>	

TOTAL PLAYING TIME: 75:49

(CD 1) **Alicia de LARROCHA**, piano

(CD 2, 1-5) Orchestre du Théâtre National de l'Opéra de Paris **Manuel ROSENTHAL**

(CD 2, 6-13) **Jean-Joël BARBIER**, piano

## THE FRENCH-SPANISH FRATERNITY IN MUSIC

Albeniz's works are numerous and varied, the majority being for the piano. His first compositions conform to the taste of the period of his youth and their virtuosity betray the influence of Liszt. It is important to note that he was not simply a follower of the French school. His arrival in Paris preceded the first important piano works of Debussy; he was a friend of the French composers, exchanged ideas with them and himself helped to create the impressionist style. The crowning expression of his genius is undoubtedly the *Suite Iberia*, a work distinguished by its extraordinary complex piano technique, harmony that is free and bold and occasional instruments effects, in which the keyboard imitates the guitar or castanets. On 9 May 1906 at the Salle Pleyel in Paris, Blanche Selva played the First Book, on 11 September 1907 the first performance of the 2nd Book, this time at St Jean de Luz. On 2 January 1908, she plays the Third at the house of Mme de Polignac in Paris, and on 9 February 1909 the Fourth and last one at the *Société Nationale* serie.

Albéniz's childhood and youth were extraordinary. He was playing the piano in public at four years old, passed the entrance examination to the Paris Conservatoire at six, and was touring at the age of eight (when a Barcelona military band played a march he had written). By thirteen, he had twice run away from home, giving concerts and leading a picaresque existence in Spain, South America and the United States. Intermittent tuition in Leipzig and Brussels was interrupted by a tour of Cuba and the USA with a theatrical company, but in 1880 he

realised a long-held ambition to study with Liszt. So far, his piano compositions had consisted of little more than facile salon trifles and showpieces for himself to play: Liszt opened his eyes to greater possibilities, but the determining influence on his life was his fellow countryman, the musicologist Felipe Pedrell, who urged him to concentrate on creating music of specific Spanish character.

In 1894 Albéniz moved to Paris, where he became closely associated with Chausson, Dukas and d'Indy, and for six months taught the piano at the Schola Cantorum. This more scholarly and sophisticated influence is plainly to be heard (along with that of Liszt's transcendental technique) in his masterpiece *Iberia*, the greatest piano work in all Spanish musical literature.

Composed between 1906 and 1909, *Iberia* consists of four books of 'Impressions' of Spain (in fact nearly all of Andalucía, for although Catalan by birth, Albéniz felt himself 'a Moor at heart'). These are *sublimated* impressions rather than depictions, apart from 'El Corpus Christi en Sevilla'. Large-scale and full of swirling colour, they are lavish in rhythmic and melodic invention, and employ a bold harmonic sense and a vast scale of dynamics ranging from a quintuple *p* to an extravagant quintuple *forte* and '*plus fort encore si possible*'. Their complexity of technique calls for a virtuosity that once even drove their composer to consider destroying them as unplayable. Many of them, like the movements of the *Suite española*, have a lyrical *copia* at their centre. *Iberia* is introduced by an 'Evocación', a romantic, elusive 'rêverie' with elements of the *fandanguillo* and the Navarrese *Jota*. Throughout the work Albéniz draws on styles, including those from outside the

locations designated, with a free creative imagination. 'El Puerto', an impression of the little fishing port of Santa Maria on the Bay of Cádiz, has an air of happy bustle. Basically a *polo* with forceful little outbursts of *bulerías* stamping, it is a monothematic movement, the darker and more languorous episode like a *seguiriya* being a variant of the theme heard at the outset. The vivid 'Corpus Christi en Sevilla' begins with the great religious procession in the distance, heralded and accompanied by drumbeats (the march theme is in fact not from Seville at all but a well-known tune from Burgos!): it draws near, excitement rising to fever pitch as, against the jangling of bells, the first notes of the hymn *Tantum ergo* (in the *more Hispanico* form) are heard. This turns into a *saeta*, and after further elaborations of all this material the rhythm changes to a vivacious 3/8; but night falls on the celebrations in a long slow coda. 'Rondeia', named after the gorge-divided town of Ronda, has alternating bars of 3/4 and 6/8 in the manner of *guajiras*, with abrupt short phrases two bars in length. Its opening section depends almost exclusively on this rhythm, it being some time before a recognisable melodic theme emerges; but this quickly gives way to a flexible melancholy *malagueña - rondeña* which is later combined with the main theme. 'Almería' is harmonically adventurous, though its tarantalarhythm opening (the first bar of which closely resembles that of 'Rondea') maintains a pedal-note G throughout. The particular magic of this piece resides in the expressive Almerian *jota* which is freely superimposed on the basic structure. The gaiety of 'Triana' (a popular suburb of Seville) owes much to the contrast and, later, the conjunction of two rhythms - those of the *sevillanas* (the frequently

quoted categorisation of a *pasodoble* is incorrect) and of the toreros' march which opens a bull-fight ceremony. Exuberant as the piece is, the score is full of such directions as '*gracieux et tendre*', '*bien sonore mais pas forte*', '*très doux*' and '*tranquillement*'. One of the most remarkable movements of the whole collection, and one which was particularly admired by Debussy, is 'El Albaicín' (the gypsy quarter of Granada, on a hill facing the Alhambra), which is suffused with a passionate melancholy. The *bulerías* with which it begins is practically athematic, relying purely on its dry, guitar-like rhythm. The sinuous *copia* (in unisons two octaves apart, as in the 'Sevilla' movement of the *Suite española*) is redolent of the ancient *cante jondo* of Andalucía. After some virtuoso piano treatment the movement ends broodingly, though with a proudly defiant final gesture. A vein of melancholy also pervades 'El Polo' (the name of an Andalusian dance-song), which Albéniz directs to be played '*dans l'esprit du sanglot*': these 'sobs' are suggested by the broken phrases and the cross-accent on the second beat of alternate 3/8 bars. Again, it is the rhythm alone which came the piece, until the advent of a kind of syncopated waltz, which is developed at some length. 'Lavapiés' is ostensibly the only non-Andalusian piece in *Iberia* - its title is that of a popular quarter in Madrid, evoked by the Latin-American rhythms fashionable in its dance-halls - although, with Albéniz's artistic licence, its principal subject is derived from a well-known Andalusian *villancico*. It is marked '*avec allégresse et librement*', and is characterised by its piquantly dissonant chords. The fourth book is the most conspicuously virtuosic. 'Málaga', predictably represented by a *malagueña*, is notable for the freedom of its

modulations, the floating harmonies above its *copia*, and the contrapuntal combination of its themes. The increasingly rich and intricate texture of 'Jerez' (which begins with a repeated modal cadence) brings to mind the graceful complicated arabesques of Moorish architecture. It is a *soiéa* with gently clashing harmonies: the haunting *copia* is a *cante jondo* melodic line which becomes enveloped in exquisite trceries. After this delicate filigree, **Eritaña** (a tavern in the outskirts of Seville) makes a complete contrast with its whirlwind of high-spirited gaiety. It is a *sevillana* with delightful and ever fresh modulations. Exceptionally, in this piece which forms a heady finale to Albéniz's visionary celebration of Spain, there is no *copia*.

After Albéniz's death, at the request of his widow, Falla tried to interest Debussy or Ravel in orchestrating Ibéria, but the task was eventually undertaken by a fellow Spaniard, Enrique Fernández Arbós (1863-1939), the conductor of the Madrid Symphony Orchestra and a friend of Albéniz's since his student days. These five orchestrated versions were first played between 1910 and 1927.

*The brilliant Spanish pianist, Alicia de LARROCHA (y de la Calle), studied piano with Frank Marshall at his Academia Marshall and music theory with Riccardo Lamote de Grignon. She was soloist with Orquesta Sinfónica de Madrid at the age of 11, performing Mozart's "Coronation" Concerto (K.537). Alicia de Larrocha's adult career began in 1940, but she did not make any international tours until 1947, when she first visited Europe. She gave a performance of the Concerto for two pianos by Francis Poulenc with the composer playing the second piano part and maintained lifelong friendship with Federico Mompou. Her interpretations of the music of Albéniz, Enrique Granados, Falla, Mompou, and Montsalvatge are universally described as brilliant, authentic, and masterful in tonal colour, texture, and rhythm. She*

*is also exuberantly praised by critics for her impeccable taste and exquisitely polished technique in classical works (Mozart). Her recordings, particularly of Albéniz and E. Granados, have received numerous prizes, including three Grammy awards, the Edison Prize, two Grand Prix du Disque, and the Deutsche Schallplatten Prize. She herself has been awarded the Paderewski Memorial Medal and the Principe de Asturias prize, an Honorary Doctorate from the University of Michigan, among others, and has been recognised for her talents by the city of Barcelona, the Spanish and French governments, and UNESCO. In 2001, she was named Honorary Member of the Foundation for Iberian Music at The City University of New York. De Larrocha retired from public performing in October 2003, aged 80, following a 76-year career. Manuel ROSENTHAL (1904–2003) studied at the Paris Conservatoire in 1918 under Mme Marcou (solfège) and J. Boucherit (violin). After playing with cinema orchestras, he became conductor of the Padeloup orchestra in 1928 but continued to study counterpoint and fugue with J. Huré. at the Conservatoire. He was taught composition by Maurice Ravel in 1926 In 1934 he was made Assistant Conductor of the Radiodiffusion Française orchestra. After the war, he returned to Paris in 1960. He made his mark conducting French composers like Debussy, Ravel, Satie and Messiaen.*

*Jean-Joël BARBIER (born Belfort, 25 March 1920 - died Paris, 1 June 1994) was a French writer and pianist. He began studying literature and music alongside Blanche Selva and Lazare Lévy but was interrupted by the onset of World War II. He was a reasonably prolific writer in France, publishing A dictionary of French Musicians in 1961 and collaborating with La Revue Musicale on a frequent basis. As a pianist he played mostly the works of French composers such as Claude Debussy, Emmanuel Chabrier and Déodat de Séverac. He later recorded a always recommended anthology of complete piano works of Erik Satie.*

If you have enjoyed this record perhaps you would like a catalogue listing the many others available on the PRAGA DIGITALS label. If so, please write to **pragadigitals@wanadoo.fr** or to AMC, PO Box 40110, F 92216 SAINT-CLOUD cedex, FRANCE, and we will be pleased to send you one free of charge, along with announcements of new releases.  
**www.pragadigitals.com**

## FRATERNITÉ MUSICALE FRANCO-ESPAGNOLE

Prodige musical, Albéniz eut une enfance et une jeunesse hors du commun. Il joua du piano en public, pour la première fois, à quatre ans, réussit le concours d'entrée au Conservatoire de Paris à six et partit en tournée à huit (c'est en cette année 1868 qu'une formation militaire de Barcelone joua une marche de sa composition). À treize ans, il s'était enfui à deux reprises du domicile de ses parents pour donner des concerts et mener une existence picaresque en Espagne, en Amérique du Sud et aux États-Unis. Une tournée effectuée dans ce pays et à Cuba avec une compagnie théâtrale vint interrompre les cours irréguliers qu'il suivait à Leipzig et à Bruxelles, mais c'est en 1880 qu'il put réaliser son vieux rêve : suivre l'enseignement de Liszt. Jusqu'à cette date, ses compositions pour piano avaient consisté principalement en de petites pièces de salon et en des œuvres virtuoses qu'il interprétait lui-même ; Liszt attira son attention sur de plus grandes possibilités, mais c'est son compatriote le musicologue Felipe Pedrell qui exerça une influence déterminante sur sa carrière en l'incitant à tourner ses efforts vers la création d'œuvres de caractère spécifiquement espagnol. En 1894, Albéniz s'installa à Paris, où il noua des liens étroits avec Chausson, Dukas et d'Indy et, pendant six mois, enseigna le piano à la Schola Cantorum. L'influence de ce milieu érudit et raffiné est évidente (ainsi que celle de la technique transcendante de Liszt) dans son chef d'œuvre *Iberia*, la plus grande pièce pour piano de toute la littérature musicale espagnole. Composée entre 1906 et 1909, elle comprend quatre livres d'"Impressions d'Espagne (mais reflétant pour la plupart l'Andalousie, car bien qu'étant catalan de naissance, Albéniz se sentait profondément

maure"). Il s'agit d'impressions *sublimées* beaucoup plus que de tableaux, à l'exception toutefois d'"El Corpus Christi en Sevilla". De vastes proportions et fourmillant de couleurs tourbillonnantes, elles s'imposent par leur richesse rythmique et mélodique et emploient un sens harmonique hardi et une large gamme de dynamiques allant d'un quintuple *piano* à un extravagant quintuple *forte* et à un "*plus fort encore si possible*". La complexité de leur technique fait appel à une virtuosité telle que le compositeur envisagea même de les détruire les considérant comme injouables. Nombre d'entre elles, tout comme les mouvements de la *Suite española*, sont centrées sur une *copia* lyrique.

Le premier livre d'*Iberia* s'ouvre sur "*Evocación*", une rêverie romantique et fuyante teintée de *fandango* et de *jota* navarraise; mais dans ce mouvement comme dans tous les autres d'*Iberia*, il serait malaisé de vouloir déceler les sources folkloriques de l'œuvre, car Albéniz traite avec une imagination créatrice très libre différents styles, y compris certains provenant de régions autres que celles qu'il a choisi de représenter. "*El Puerto*" évoque pour sa part le petit port de pêche de Santa Maria dans la baie de Cádiz, et il est empreint d'une joyeuse agitation. Il s'agit d'un mouvement monothématique s'appuyant sur la structure d'un *polo* avec de petites bouffées d'énergie caractéristiques des battements de pieds insistants des *bulerías* ; l'épisode le plus triste et langoureux, rappelant une *seguriya*, est une variante du thème entendu au début. Et comme nombre de premières pièces d'*Iberia*, il finit par disparaître tranquillement, tel un rêve. "*Corpus Christi en Sevilla*" s'ouvre sur la grande procession religieuse que l'on entend dans le lointain, annoncée et accompagnée par des battements de tambour (le thème de la marche ne vient pas de Séville : il s'agit en fait d'un air bien

connu de Burgos !) ; puis le défilé approche et l'agitation croît jusqu'à ce que retentissent, sur un battement de cloches, les premières notes de l'hymne *Tantum ergo* (sous sa forme *more Hispanico*). L'hymne se transforme alors en une *saeta*, le rythme évoluant en un 3/8 vivace ; mais la nuit tombe sur la fête qu'elle englutit sur une longue et lente coda. “**Rondeña**”, qui évoque la ville de Ronda, séparée par une gorge, fait alterner des mesures à 3/4 et à 6/8 à la manière des *quajiras*, avec des phrases brèves et abruptes de deux mesures. Sa première section s'appuie presque exclusivement sur ce rythme et ce n'est qu'après un certain temps qu'apparaît un thème mélodique reconnaissable ; mais celui-ci cède rapidement la place à une *malagueña-rondea* mélancolique et dansante se combinant par la suite au thème principal. “**Almería**” renferme des harmonies audacieuses bien que son début au rythme de *tarasitas* (dont la première mesure ressemble de près à celle de “Rondelia”) conserve tout du long une pédale de sol. La magie particulière de cette pièce provient de la *jota* almérienne librement surimposée sur la structure de base. Trois pages, d'une vigueur inattendue, des *tarantas* se font entendre avant que la pièce ne retrouve sa douceur initiale. La gaieté de “**Triana**” (un quartier populaire de Séville) découle en grande partie du contraste qu'exerce l'association de deux rythmes, celui des *sevilanas* (la dénomination de *pasodoble* fréquemment attribuée est erronée) et celui de la marche des toreros qui ouvre une corrida. Paradoxalement, la partition de cette pièce exubérante fourmille d'indications telles que “*gracieux et tendre*”, “*bien sonore mais pas forte, très doux*”, et “*tranquillement*”. L'un des numéros les plus remarquables du recueil tout entier est “**El Albaicín**” (le quartier gitan de Grenade, sur une colline qui fait face à l'Alhambra), passage parcouru d'une mélancolie passionnée. Les *bulerías* par lesquelles

il commence sont pour ainsi dire dépourvues de thème, s'appuyant uniquement sur son rythme sec propre à un air de guitare. La *copia* sinueuse (en unissons à deux octaves les uns des autres, comme dans le mouvement “Sevilla” de la *Suita española*) évoque l'ancien *cante jondo* andalou. Après un passage de piano virtuose, le mouvement s'achève dans la méditation, mais aussi sur un geste final de fierté et de défi. “**El Polo**” (nom d'un chant de danse andalou) est parcouru lui aussi d'une certaine mélancolie et doit être joué, selon l'indication du compositeur, “*dans l'esprit du sanglot*”, pleurs suggérés par les phrases brisées et l'accent croisé sur le deuxième temps de mesures à 3/8 alternées. Là encore, c'est le rythme et lui seul qui est le moteur de la pièce jusqu'à l'arrivée d'une sorte de valse syncopée développée pendant quelques mesures. De toute évidence, “**Lavapiés**” est la seule pièce non andalouse d'Iberia bien qu'avec sa licence artistique habituelle, Albéniz en ait tiré le sujet principal d'un célèbre *villancico* andalou. Lavapiés est le nom d'un quartier populaire de Madrid, évoqué par les rythmes latino-américains à la mode dans ses salles de bal. La pièce est marquée “*avec allégresse et librement*” et se caractérise par des accords dissonants quasi provocateurs. Le dernier livre d'*Iberia* est manifestement le plus virtuose des quatre. “**Málaga**”, représentée bien évidemment par une *malagueña*, est remarquable par ses libres modulations, ses harmonies ondulant au-dessus de la *copia* et la combinaison contrapuntique de ses thèmes. La texture toujours plus riche et complexe de “**Jerez**” (qui s'ouvre par une cadence modale répétée) rappelle les arabesques gracieuses et compliquées de l'architecture maure. Il s'agit d'une *soléa* aux harmonies légèrement discordantes : la *copia* envoûtante est une ligne mélodique de *cante jondo* s'enveloppant peu à peu d'une ravissante ornementation. “**Eritaña**” (une ta-



verne dans les environs de Séville) contraste fortement avec ce délicat filigrane par son tourbillon de gaieté et de vivacité. Il s'agit d'une *sevillana* aux modulations charmantes et d'une fraîcheur juvénile. Cette pièce, qui forme un finale impétueux à la célébration visionnaire par Albéniz de son pays, ne renferme étonnamment aucune *copia*.

Après la mort d'Albéniz, à la demande de sa veuve, Falla essaya d'intéresser Debussy, puis Ravel à l'orchestration d'Ibéria. Ce fut finalement un compatriote espagnol, Enrique Fernández Arbós (1863-1939) qui s'attela à cette tâche orchestrant cinq des douze pièces données en première audition entre 1910 et 1927 à la tête de l'Orchestre Symphonique de Madrid dont il était le directeur musical.

*Alicia de LARROCHA DE LA CALLE fut une très grande pianiste espagnole. Elle est née 23 mai 1923 à Barcelone où elle est morte le 25 septembre 2009 à l'âge de 86 ans. Sa mère et sa tante avaient été les élèves de Granados. Alicia commence l'étude du piano à l'âge de trois ans et prend ses premiers cours à quatre avec Franck Marshall à l'Académie Marshall. Le répertoire espagnol la fascine bien vite, mais son professeur l'oblige à passer d'abord par les "classiques" - Bach, Mozart, Chopin, Schumann, et Liszt. Elle se produit pour la première fois en solo à six ans, et, à onze, elle joue le Concerto de Mozart K 537 dit du "Couronnement". En 1940, elle commence à effectuer des tournées, d'abord dans son pays natal, puis en Amérique latine. Mais sa carrière ne commence vraiment qu'en 1947. Dès lors, elle assoit vite sa notoriété dans le milieu musical international, et fréquente assidûment les studios d'enregistrements, et avec succès, puisqu'elle obtient durant sa carrière onze Grammys récompensant ses meilleurs disques. Elle rencontre Francis Poulenc, dont elle joue le Concerto pour deux pianos en duo avec le compositeur et se lie d'amitié avec le compositeur Federico Mompou, qui lui dédie plusieurs pièces. Elle se spécialise néanmoins dans la musique espagnole qui contient des pièces ardues, à l'exemple de El Pelele de Granados, et de mettre à son répertoire les pièces d'Albéniz, Granados, Mompou, et Soler. Cependant, elle a*

*aussi tenu à enregistrer d'autres compositeurs comme Bach, Haendel, Haydn, Khatchaturian, Mozart et Scarlatti. Alicia de Larrocha a remporté de nombreux prix tout au long de sa carrière. En 1994, elle reçoit le Prix Prince des Asturies. En 1995, Alicia de Larrocha est la première artiste espagnole à obtenir le Prix de la Musique de l'UNESCO.*

*Manuel ROSENTHAL (Paris 1904-2003) entra au Conservatoire de Paris en 1918 dans les classes de Mme Marcou (solfège) et de J. Boucherit (violon). Après avoir été violoniste dans des orchestres de cinéma, il devint en 1928 chef d'orchestre des concerts Padeloup, tout en continuant à étudier le contrepoint et la fugue au Conservatoire avec J. Huré. Dès 1926, il avait commencé à travailler la composition avec Maurice Ravel, dont il fut, avec Roland-Manuel, l'un des rares élèves. En 1934, il fut nommé chef d'orchestre adjoint de la Radiodiffusion française. Dix ans plus tard, devenu chef permanent, il entreprit des tournées en Europe, en Israël et en Amérique du Sud. Il revint à Paris en 1960, s'imposant à nouveau dans la musique française, Debussy, Ravel, Satie, Messiaen...*

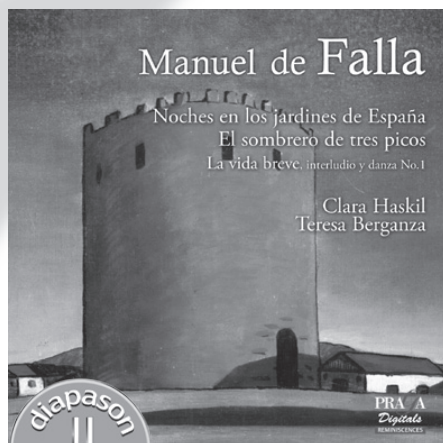
*Jean-Joël BARBIER (Belfort 25 mars 1920, Paris 1<sup>er</sup> juin 1994) fut un pianiste et écrivain français. Il entreprit des études littéraires (licence de lettres classiques) et, conjointement, musicales. Il étudia le piano auprès de Blanche Selva, "l'âme" de la Schola Cantorum, et Lazare Lévy, formation interrompue par la guerre. Il s'orienta d'abord vers l'écriture, publia des romans et un Dictionnaire des musiciens français en 1961 et collabora à La Revue musicale. Il se produisit comme pianiste (Boîte à Musique), essentiellement en musique française : Debussy, Chabrier, Déodat de Séverac, et, plus tard, Erik Satie dont il grava l'intégrale de l'œuvre pour piano seul (1971-72) qui reste une référence.*

#### Bibliography

Lionel STALTER, Iberia, Decca London © 1988 Guy SACRE, la Musique de piano (vol.I), Robert LAFFONT, Paris 1998

Si ce disque vous a plu, sachez qu'il existe un catalogue que l'on peut visualiser sur le site [www.pragadigitals.com](http://www.pragadigitals.com). Vous pouvez nous joindre en écrivant à [pragadigitals@wanadoo.fr](mailto:pragadigitals@wanadoo.fr), ou par courrier aux AMC (Amis de la Musique de Chambre, Paris), BP 40110 F 92216 SAINT-CLOUD.

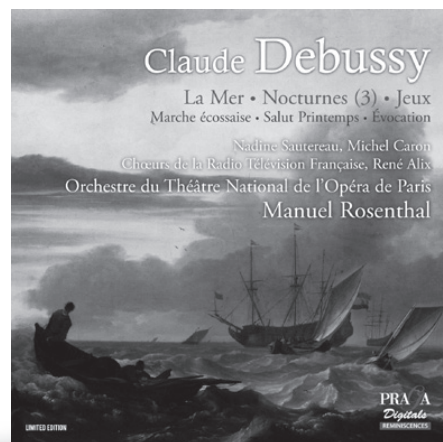
## HITS FROM THE REMINISCENCES COLLECTION



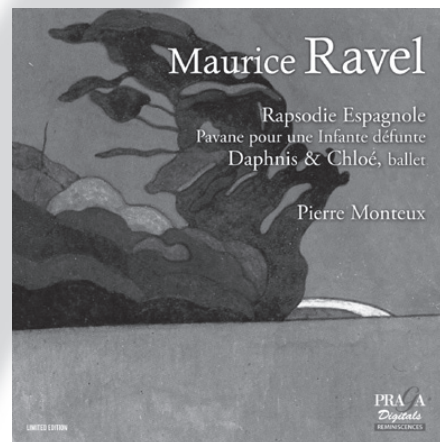
Manuel de Falla  
PRD/DSD 350 064



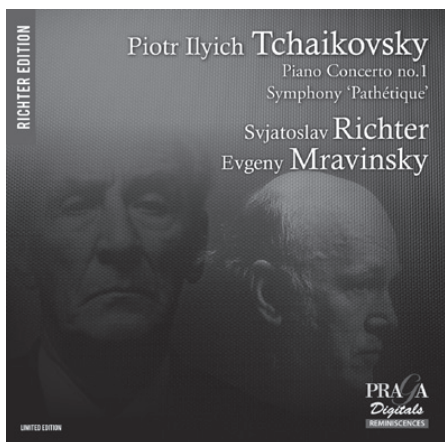
Hector Berlioz  
PRD/DSD 350 071



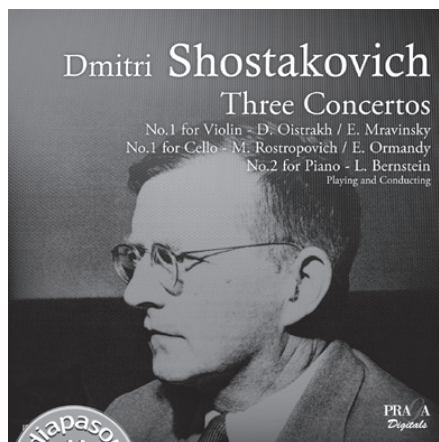
Claude Debussy  
PRD/DSD 350 072



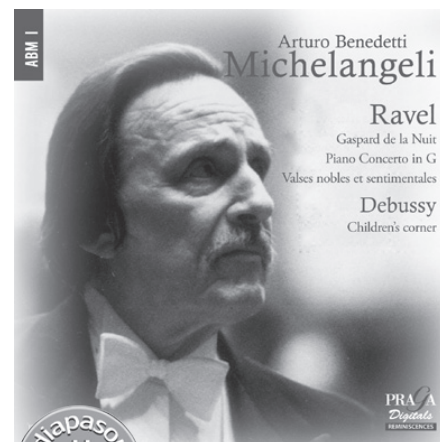
Maurice Ravel  
PRD/DSD 350 073



Piotr Ilyich Tchaikovsky  
PRD/DSD 350069



Dmitri Shostakovich  
PRD/DSD 350 059



Arturo Benedetti Michelangeli  
PRD/DSD 350 091

**PRA**  
*Digitals*

## PRAGA PRD/DSD 350 075 (2xSACD)

RECORDINGS: Hispavox 1958 ©1959 (I, II) – February 1958 ©1959 (II)  
DSD MASTERING SACD FROM ORIGINAL SOURCES, AND EDITING: Karel SOUKENÍK, Prague  
COVER ILLUSTRATION: Francisco José GOYA y LUCIENTES, *Manikin puppet*, (1791-2), Tapestry.

Photo: Lee Boltin, The Metropolitan Museum of Art, New York © All rights reserved.

© 2013 by AMC, PARIS

**ISAAC ALBÉNIZ** (1860-1909)

**IBÉRIA** (complete)

IBERIA Orchestral Suite

Other Piano Pieces

CD1

**1** - **12** **IBÉRIA**, 12 'Impressions' for piano (1905-08) 77:25

CD2

75:49

**1** - **5** **IBÉRIA** orchestral suite (E.F. Arbos) (1909-27)) 31:25

**6** - **10** **CANTOS DE ESPAÑA, Op.232, for piano** 24:28

**11** **ESPAÑA, 'Souvenirs' for piano** (1897) – Prelude 08:17

**12** **MALLORCA**, barcarola, Op.202 (1891) 06:26

**13** **RECUERDOS DE VIAJE, Op.71** (1887) VI.Rumores de la Caleta 03:52

(CD1) **Alicia de LARROCHA**, piano

(CD2, 1-5) Orchestre du Théâtre National de l'Opéra de Paris, **Manuel ROSENTHAL**

(CD2, 6-13) **Jean-Joël BARBIER**, piano

**PRA***G*  
*Digitals*

PRD/DSD 350075