

 BIS

Albéniz

Piano Music
Volume 7

Miguel Baselga

ALBÉNIZ, ISAAC (1860–1909)

| | | |
|---|---|-------|
| | CHANTS D'ESPAGNE, T 101 | 20'21 |
| ① | I. Prélude | 5'01 |
| ② | II. Orientale | 3'35 |
| ③ | III. Sous le Palmier | 4'09 |
| ④ | IV. Córdoba | 4'43 |
| ⑤ | V. Seguidillas | 2'38 |
| | 6 MAZURKAS DE SALON, T 68 | 19'20 |
| ⑥ | I. Isabel. <i>Tempo energico</i> | 3'13 |
| ⑦ | II. Casilda. <i>Allegro</i> | 3'16 |
| ⑧ | III. Aurora. <i>Non troppo</i> | 3'06 |
| ⑨ | IV. Sofia. [<i>Cantando</i>] | 3'36 |
| ⑩ | V. Christa. <i>Presto</i> | 3'27 |
| ⑪ | VI. Maria. [<i>Tempo giusto</i>] | 2'18 |
| ⑫ | DÉSEO – estudio de concierto, T 53 | 8'01 |
| ⑬ | L'AUTOMNE-VALSE, T 96 Introduction – I – II – III – Coda | 11'51 |
| ⑭ | MARCHA MILITAR, T 45 | 2'01 |

[15] IMPROVISATION, T 115 B 1'55

From a phonograph cylinder recorded by the composer in 1903

(Biblioteca de Catalunya: CIL 168), reconstructed by Milton Laufer

(Henle Verlag)

YVONNE EN VISITE! T 104

6'14

[16] I. La Révérence

1'31

[17] II. Joyeuse rencontre et quelques pénibles événements !!

4'41

TT: 71'09

MIGUEL BASELGA piano

PREVIOUS RELEASES IN THIS SERIES

Vol. 1 (BIS-CD-923): Iberia, Book 1; 12 piezas características;
Mallorca (Barcarola)

Vol. 2 (BIS-CD-1043): Iberia, Book 2; 7 estudios; La Vega; Espagne;
Amalia & Ricordatti (Mazurkas)

Vol. 3 (BIS-CD-1143): Iberia, Book 3; España; Barcarola; Rapsodia Cubana;
Pavana muy fácil...; Zambra granadina; Angustia

Vol. 4 (BIS-CD-1243): Iberia, Book 4; 6 pequeños valses; Sonata No. 3;
Suite ancienne No.1; Serenata árabe

Vol. 5 (BIS-CD-1443): Suite Espagnole; Sonata No. 4; Suite Ancienne No. 2;
Arbola Azpian (Zortzico); Pavana Capricho

Vol. 6 (BIS-CD-1743): Rapsodia Española for piano and orchestra; Navarra;
Piano Sonata No. 5; Troisième Suite ancienne; Azulejos;
Piano Concerto No. 1

Tenerife Symphony Orchestra - Lü Jia, conductor

Pity the musicologists who have tried to make a catalogue of works by Isaac Albéniz, only to find themselves faced with almost insoluble problems. It is practically impossible to make an exhaustive list of this Spanish composer's works, and moreover the opus numbers have been assigned in an arbitrary fashion and do not permit any sort of precise dating. In addition, Albéniz paid such scant regard to his youthful works that he never supervised their publication – which, as one might imagine, became completely disorganized. The titanic task was nevertheless taken on by Jacinto Torres, who in 2001 published his *Catálogo sistemático descriptivo de las obras musicales de Isaac Albéniz*.

This seventh volume of Albéniz's complete piano music is devoted largely to works from the composer's first period, when he performed mostly in the salons of Madrid. He tried to make his mark on the musical scene, but was still uncertain about which style to adopt. Of the hundred or so pieces he composed before 1886, many have been destroyed, or have disappeared (perhaps resting on the shelves of some Madrid antiquary). The fact that some of these youthful works have been saved is perhaps evidence that Albéniz, once he had become famous, still found some positive qualities in what he himself termed these 'little bits of rubbish'.

The earliest piece on this recording is also the earliest piece by Albéniz to have survived. Named *Marcha militar 'al Excelentísimo Señor Vizconde del Bruch'*, it is believed to date from March 1869. Albéniz was then nine years old, despite the claim in the sheet music that was published the same year (at the expense of the composer – or, more precisely, that of his father) that he was a year younger... the underestimation of a composer's age being a proven sales technique, as shown by Beethoven and his father! Despite the presence of a military garrison near the family's home, the source of inspiration for this little piece was wholly different: Albéniz's father, Ángel, is believed to have burst into the house of Juan Prim (a political reformer who was a leading figure in the revolution of 1868), demanding an audience from his son, the Excelentísimo Vizconde del Bruch – whereupon Ángel Albéniz's own son played his piece. The Viscount, it is said, was so impressed that he showed the young Albéniz his collection of weapons.

This story was reported shortly afterwards in the *Correo de teatros*, an article that subtracted one further year from the composer's age, doubtless to make the story even more touching. But is it true, or pure fiction? At any rate, it is consistent with the spontaneity that the composer displayed throughout his life. According to the *Catálogo sistemático descriptivo* of Jacinto Torres, Ángel Albéniz may also have hoped that Prim would grant him a better job in the customs administration where he worked.

Composed around 1885, *Deseo* is a concert étude in the style of Franz Liszt. The work, which originally bore a different title and was dedicated to a friend of Albéniz's, assumed the name 'Deseo' ('Desire') in 1886 and was then dedicated... to the composer's wife! As the pianist Miguel Baselga remarks, Albéniz thus revealed himself to be something of a pioneer as regards recycling. (We should resist the temptation to speak of 'recycling little bits of rubbish'). The formal structure follows the A-B-A pattern, preceded by a brief introduction. Two sections in repeated chords surround an arpeggiated central episode. The piece is technically very demanding, in a style reminiscent of Liszt or Chopin, and might be described as 'a highly virtuosic pianistic trifle', to quote Baselga once again.

Mention of Liszt's name provides us with an opportunity to correct a misunderstanding that has for too long been regarded as an established fact. Despite what is stated in some biographies, and despite the composer's own diary, Albéniz never met the great Hungarian composer. Having been awarded a royal scholarship to study at the Brussels Conservatory, Albéniz won first prize in interpretation there in 1879. He then decided to made a tour through Europe that would end up in Budapest and (he hoped) with an opportunity to ask Liszt if he could become his pupil. Although various claims have been made regarding the length of Albéniz's time with Liszt, the Spanish composer's diary mentions just a single visit, on 18th August 1880, in the course of a seven-day stay in Budapest. In fact, though, the Hungarian composer was in Weimar at the time; poor Albéniz had travelled all that way for nothing. Nowadays we know that the mention in Albéniz's diary was made for a very mundane reason: his father had paid for the trip, and evoking the name of the great Hungarian pianist would certainly

have assuaged any paternal worries regarding his son's progress as a pianist and, above all, regarding the potential return on his investment.

The *Mazurkas de salon* were composed around 1887 and were intended for some of Albéniz's pupils – many of them daughters of important bourgeois families in Madrid. Each of the six pieces bears the given name of a different pupil, immortalized in the expressions that illustrate the score: *Isabel* ('A la excelentísima'), *Casilda* ('A la aristocrática y eminente'), *Aurora* ('A mi distinguida amiga'), *Sofia* ('A mi distinguida discípula'), *Christa* ('A mi adorable amiguita') and *Maria* ('A mi buena y querida discípula'). We may assume that the atmosphere of each of these pieces, and their level of difficulty, was matched to the personality and technical competence of the pupil in question. Their collective title leaves little doubt as to the proximity of Chopin. Like so many other works from this period, these mazurkas testify to Albéniz's 'salon' production of waltzes, barcaroles, minuets, polonaises and caprices – works that he included in his own recital programmes during the 1880s and 1890s. We should not read any pejorative meaning into the term 'salon'; the composer was proud of writing music that was accessible to talented amateurs, thus enabling him to augment his income and to become better known.

L'Automne-Valse was probably composed in 1890 and is a further example of Albéniz's salon music of this period. The work is in three distinct sections, with different characters and in different keys, framed by a chromatic introduction and a large-scale coda that takes up the thematic material of the three central sections. The work is little known, and it seems that Albéniz did not perform it frequently, although he did make an orchestral version that remains unpublished to this day.

It is more difficult to date the *Chants d'Espagne* (sometimes known also by their Spanish name, *Cantos de España*). The first three movements were published in 1892, and the last two were added for a new edition in 1897. Each of the pieces is dedicated to a friend or acquaintance of the composer's. Regarding the style of the suite, Albéniz's biographer Walter Aaron Clark notes that 'the suite represents the furthest advance in Albéniz's Spanish style to date in its seriousness, harmonic richness, and formal vari-

ety' and that it might be a result of his increasingly serious interest in opera. The inspiration for the *Chants d'Espagne* comes from Andalusia, birthplace of flamenco.

Strangely enough the first movement, *Prélude*, is better known today in its guitar transcription (which was not made by Albéniz, although he could play the guitar). Admittedly his evocation of Andalusian flamenco with its *bulería* rhythm, the *marcato* and *staccato* indications – suggesting not only the guitar but also the agile movements of the dancer's feet – would seem to demand a guitar to do it full justice. The central section is in the style of a *malagueña*, with a theme that imitates the guitar technique where the thumb of the right hand (which brings out the melody in the bass) alternates with the other fingers (including pedal notes on the high strings, plucked with the index finger).

The second movement, *Orientale*, centres on themes from Andalusia. The main idea is based on an eight-syllable *copla* (a Spanish poetic form). Its reserved tone and Phrygian mode (typical of Spanish music, and in particular of flamenco) contribute to its melancholy, meditative atmosphere.

Sous le palmier (Danse espagnole) displays the rhythm of a *habanera* – the origins of which, as its name indicates, are in Havana. Although the work begins in a languorous good mood, the melancholy atmosphere of *Orientale* is maintained; one especially sad chromatic passage seems (according to Clark) to evoke the composer's tendency towards depression that was present beneath his lively façade.

Córdoba, a sort of musical poem for the piano, celebrates one of Albéniz's favourite towns. The composer penned the following programme for the movement: 'In the silence of the night, interrupted by the whispering of the jasmine-scented breezes, *guzlas* [a sort of one-string violin] are heard accompanying serenades and radiating into the air ardent melodies and notes so sweet, like the wavering of the palms high in the heavens'.

The last movement, *Seguidillas*, is infused with a folk-like ebullience, its dance rhythm alternating with brief *coplas*.

As often with Albéniz, the fate of these pieces was to be a complicated one. In 1911, two years after the composer's death, a German publisher issued a 'complete' *Suite española* in eight movements (available on BIS-CD-1443), in accordance with an adver-

tisement published in... 1886 – although, at that time, only four movements had been published. What, then, were the additional pieces? Quite simply, they were other works by Albéniz that had previously been published with different titles. Thus the *Prélude* from the *Chants d'Espagne* became 'Asturias' (although musically it has nothing to do with this region of Spain) with the subtitle 'Leyenda' ('Legend'), and appeared as the fifth movement of this 'new' suite. As for the *Seguidillas*, it was renamed 'Castilla' and placed seventh. No doubt Albéniz, with his fondness for recycling, would have appreciated the situation...

After this suite, Albéniz turned away from piano music to concentrate on writing what was to be his big project: a trilogy of operas on the King Arthur legend – *Merlin*, *Lancelot* and *Guinevere* – that represented a Spanish counterpart to Wagner's *Ring*. The success enjoyed by Albéniz's previous opera, *Pepita Jiménez*, was a good sign; but the trilogy was never completed. *Merlin* was not performed during the composer's lifetime; all that exists of *Lancelot* is a reduction for voice and piano of the first act; and work on *Guinevere* never progressed beyond jottings in the margins of the libretto.

Reading Albéniz's diary from the years 1903–04, we glimpse an artist who was disappointed, bitter, even disheartened – in marked contrast to the lively image he projected. His professional failures, the death of his parents and his increasingly failing health (which resulted in great pain and had forced him to leave his position at Paris's Schola Cantorum) all contributed to this disenchantment. This was his state of mind when he recorded three phonograph cylinders – the only testimony we have of his performing skills – while staying with a friend in Tiana, a small coastal town in Catalonia in north-eastern Spain, in August 1903. These cylinders are now preserved at the Biblioteca de Catalunya. Of course, it is only by exercising the greatest concentration that we can distinguish the nuances of Albéniz's playing amongst all the crackling and other surface noises – but, nonetheless, we can detect the composer's 'signature'. Stylistically reminiscent of his earlier *España* (1893), these improvisations are in dance rhythm and include alternating rhythms, syncopated passages and unison sections in the style of a recitative. Did these pieces have any purpose? Milton Laufer, who prepared the printed

edition of the cylinders, speaks of thematic material for his operas, *zarzuelas* or songs, or indeed as sketches for future piano pieces. Laufer, an expert on Albéniz's music, is said to have spent more than forty hours on the transcription of each of the pieces, which were published in 2009. We thus have the opportunity to listen, in the most favourable of conditions, to the reconstruction of the first of his improvisations, a reproduction of an instant captured for posterity in 1903 – a furtive glimpse into the composer's workshop.

Yvonne en visite! is a humorous piece composed around 1908 (here, too, the precise date is uncertain) and forms part of a collection for children 'young and old' composed by the professors of the Schola Cantorum. In two movements, *La révérence* and *Joyeuse rencontre et quelques pénibles événements!*, the piece is about Yvonne Guidé, daughter of Guillaume Guidé, co-director of the Théâtre de la Monnaie in Brussels (might Albéniz have been fishing for favours, to get one of his operas performed?). Here she is forced by her mother to play the piano for her host. The piece evokes not only the little girl's nervousness – and the effect that has on her playing – but also her mother, whose displeasure grows greater from one moment to the next. Finally the mother threatens her with ten days of Hanon exercises – a piano method feared by all who studied it. The sheet music of the second movement includes indications that would not be out of place in a work by Erik Satie. For instance, above the staves, we can read: 'There you are! How happy I am!', 'The Mother: Yvonne, Yvonne, let's see, play us your latest piece!' followed by Yvonne's reply: 'I was afraid of that! I was afraid of that!' When Yvonne finally starts to play, the interpreter is asked to play 'without pedal and very clumsily, holding the fingers stretched out above the keyboard'. The mother's disappointment increases: 'Look here, don't be silly, child.' Yvonne then plays her second piece, to her mother's despair: 'You'll do ten days of exercises, and you won't forget the teachings of Hanon!' and then, sternly, 'Let's go back home, your piano is waiting!' And the work ends with *staccato* notes, a message from the composer to his admirers: 'I don't know if people will understand it!'

© Jean-Pascal Vachon 2011

‘Spanish music needs voices like this’ – *The New York Times*.

Among pianists with a special focus on Spanish repertoire, **Miguel Baselga** is often regarded as one of the most interesting of his generation. Born in Luxembourg, he began playing the piano at the age of six. After graduating from the Royal Conservatory of Liège in Belgium, he continued his studies with the Spanish pianist Eduardo Del Pueyo.

Acclaimed recordings, which besides the ongoing cycle of Albéniz’s complete piano music include a disc of Manuel de Falla’s music for piano solo (BIS-CD-773), have provided an impetus to Baselga’s career as a soloist. He has appeared with a number of orchestras, and as a recitalist, making his début at the prestigious 92nd Street Y in New York in 2001, a concert which earned him the following praise on the website Concertonet.com: ‘Miguel Baselga, like Vladimir Horowitz, is aware enough of his own prodigious talents to arrange such a fingerbreaker [Ravel’s *La Valse*] for his own dexterous showcase. I doubt that this arrangement will catch on with too many of his colleagues; it is simply beyond the reach of most...’

For further information please visit www.miguelbaselga.com

Los pobres musicólogos que trataron de realizar un catálogo de obras de Albéniz se vieron enfrentados a un problema casi imposible de resolver. Es prácticamente imposible hacer una lista completa de las obras del compositor español y los números de opus fueron asignados de manera arbitraria y no permiten ninguna datación precisa. Además, Albéniz le dio tan poca importancia a sus primeras obras, que nunca se hizo cargo de supervisar su publicación, la cual se podría considerar caótica. Jacinto Torres llevó a cabo la enorme tarea de elaborar tal catálogo, publicando en 2001 el *Catálogo sistemático descriptivo* de las obras de Albéniz.

El séptimo volumen de la obra completa para piano de Albéniz está dedicado en su mayor parte a las primeras obras de Albéniz, que escribió cuando actuaba en los salones de Madrid. Trató de hacerse valer en la escena musical, pero no estaba seguro de qué estilo adoptar. De la centena de piezas que compuso antes del 1886, muchas se destruyeron o desaparecieron, o quizás se encuentren en algún anticuario en Madrid. El hecho de que algunas de las obras de su juventud se hayan salvado probablemente sea señal de que Albéniz, una vez llegada la fama, empezara a ver algunas cualidades en sus “pequeños desechos” (sus propias palabras!)

La pieza más antigua de esta grabación es también la pieza más antigua que ha sobrevivido en manos de Albéniz. Se titula *Marcha militar “al Excelentísimo Señor Vizconde del Bruch”* y data de marzo de 1869. El compositor tenía entonces nueve años, aunque la partitura, que se publicó ese mismo año le atribuyera un año de menos (acordado con el autor, o mejor dicho, con el padre del autor). El “rejuvenecimiento” era una técnica comprobada de venta, ya conocida por Beethoven y su padre. A pesar de la presencia de una guarnición militar cerca de la casa familiar, la fuente de inspiración para esta piececita fue otra: el padre de Albéniz, Ángel, había irrumpido en la casa de Juan Prim (un reformista que había liderado la revolución de 1868), solicitando una audiencia a su hijo, el Excelentísimo Vizconde del Bruch, con el fin de que Albéniz hijo le interpretara su composición. Dicen que el vizconde se quedó tan impresionado de su música, que mostró al joven Albéniz su colección de armas. Poco después el *Correo de Teatros* divulgó esta historia, echándole al compositor incluso un año de menos, pro-

bablemente para hacer la historia más conmovedora. ¿Pero, es un hecho verdadero o pura ficción? En todo caso hay que reconocer que esta historia es propia de la espontaneidad que el compositor mostró a lo largo de su vida. Según el *Catálogo sistemático descriptivo* de Jacinto Torres, Ángel Albéniz había tenido también la esperanza de que Prim le diera un mejor trabajo en la administración de aduanas donde trabajaba.

Deseo, pieza compuesta hacia el año 1885, es un estudio de concierto en el estilo de Franz Liszt. La obra llevaba originalmente otro título y estaba dedicada a un amigo. En 1886 Albéniz se la dedicó con el nuevo título “Deseo” a su propia mujer. Así como señala el pianista Miguel Baselga, Albéniz fue de alguna manera un pionero en el reciclaje. (No deberíamos caer en la tentación de hablar de “reciclaje de pequeños desechos”) La estructura formal es del tipo A-B-A, precediéndole una breve introducción. Dos secciones de acordes repetidos enmarcan el episodio central de arpegios. La pieza es virtuosa y tiene un estilo que recuerda a Chopin o Liszt; se podría calificar como “bromas de un piano muy virtuoso”, citando una vez más a Baselga.

La mención del nombre de Liszt da ocasión a aclarar un malentendido que se ha considerado cierto por demasiado tiempo. A pesar de lo que digan algunas biografías o incluso el diario del propio compositor, Albéniz nunca llegó a encontrarse con el gran compositor húngaro. Después de obtener una beca para estudiar en el Conservatorio Real de Bruselas, Albéniz ganó el primer premio de interpretación en el año 1879. Entonces decidió hacer una gira por Europa que acabaría en Budapest como destino final. Albéniz esperaba poder preguntar a Liszt, si podría ser su alumno. Aunque hay varias opiniones con respecto a la duración de la estancia de Albéniz con el gran maestro húngaro, el diario del compositor español sólo habla de una visita del 18 de agosto 1880 durante su estancia de siete días en Budapest. De hecho, el compositor húngaro se encontraba en ese momento en Weimar. El pobre Albéniz había hecho todo ese recorrido en vano. Ahora sabemos que la mención en el diario del compositor era en realidad el resultado de una necesidad prosaica: su padre financió este viaje tanto por la fama del gran pianista húngaro que calmaba las preocupaciones del padre sobre el progreso de su hijo con el piano, como por la rentabilidad de su inversión.

Alrededor de 1887, Albéniz compuso las *Mazurcas de salón*, las cuales dedicó principalmente a sus alumnos y en especial a las hijas de familias importantes de la clase media de Madrid. Cada una de las seis piezas lleva como título el nombre de una alumna diferente, inmortalizadas en los retratos que adornan la partitura: *Isabel* (“A la excelentísima”), *Casilda* (“A la aristocrática y eminente”), *Aurora* (“A mi distinguida amiga”), *Sofía* (“A mi distinguida discípula”), *Christa* (“A mi adorable amiguita”) y *María* (“A mi buena y querida discípula”). Podemos suponer que el carácter de cada una de las piezas así como el grado de dificultad corresponden a la personalidad y a la competencia de cada una de las alumnas. Con este título no cabe duda la proximidad a Chopin. Como tantas otras piezas compuestas en este periodo, las *Mazurkas* son un testimonio de la producción de música “de salón” como los valses, las barcarolas, los minués, las polonesas y otros caprichos..., obras que incluyó en el programa de sus propios recitales durante la década entre 1880 y 1890. No deberíamos tener asociaciones negativas con el término “salón”; el compositor estaba orgulloso de escribir música que fuera accesible a aficionados talentosos y esto le permitía no sólo aumentar sus ingresos sino también su fama.

L'Automne-Valse fue compuesto en 1890 y es otro ejemplo de la música de salón de Albéniz de este periodo. La obra consta de tres diferentes secciones, cada una con un carácter y tonalidad distinta. Las secciones están enmarcadas por una introducción cromática y una coda que contiene material temático de las tres secciones centrales. La obra es poco conocida y parece ser que Albéniz no la interpretó a menudo, aunque hizo una versión orquestada que no se ha publicado hasta ahora.

Es más difícil datar *Chants d'Espagne*, también conocido con el nombre español de *Cantos de España*. Los tres primeros movimientos se publicaron en 1892 y los dos últimos se añadieron a la nueva edición de 1897. Cada movimiento está dedicado a un amigo o conocido de Albéniz. En relación al estilo de esta suite, el biógrafo de Albéniz, Walter Aaron Clark, afirma, que “esta suite representa el mayor avance en el estilo español de Albeniz, por su seriedad, su riqueza armónica y su variedad formal” y que podría ser el resultado de su creciente y profundo interés por la ópera. La fuente de

inspiración de estas canciones es Andalucía, cuna del flamenco.

Curiosamente, el primer movimiento, *Prélude*, es más conocido en su versión para guitarra (que no es de Albéniz, aunque él supiera tocar la guitarra). Es cierto que su evocación del flamenco andaluz con su ritmo de bulería y sus indicaciones de *marcato* y *staccato*, sugieren tanto la guitarra como el ágil taconeo del bailarín en su conjunto, por lo que reclama una guitarra para interpretarse correctamente. El estilo de la sección central es el de una malagueña. Su tema imita la técnica de la guitarra, en la cual el pulgar de la mano derecha, que resalta la melodía en el bajo, alterna con los otros dedos (que incluyen las notas pedal en las cuerdas agudas, éstas punzadas con el dedo índice).

El segundo movimiento, *Oriental*, se centra en temas andaluces. El tema principal se basa en una copla de ocho sílabas. Su tono reservado y su modo frigio (típico de la música española y del flamenco en particular) contribuyen al carácter melancólico y reflexivo.

Sous le palmier (Danza Española) tiene ritmo de habanera, cuyo origen es, como su nombre indica, La Habana. Aunque la obra comienza con buen humor lúgido, la atmósfera de melancolía de *Orientale* persiste. Un pasaje cromático particularmente triste parece evocar, según Clark, las tendencias del compositor a la depresión, que esconde bajo una apariencia alegre.

Córdoba, especie de poema musical para piano, celebra una de las ciudades favoritas de Albéniz. Así describe el compositor este movimiento: “En el silencio de la noche, que interrumpe el susurro de las brisas aromadas por los jazmines, suenan las guzlas acompañando las Serenatas y difundiendo en el aire melodías ardientes y notas tan dulces como los balanceos de las palmas en los altos cielos.”

El último movimiento, *Seguidillas*, está impregnado de un entusiasmo popular y el ritmo de danza alterna con coplas breves.

Como pasa a menudo con Albéniz, el destino de estas piezas iba a ser complicado. En 1911, dos años después de la muerte del compositor, un editor alemán publicó una *Suite Española* “completa” de ocho movimientos, de acuerdo con un anuncio publicado en ... 1886, aunque en ese momento sólo se publicaron cuatro movimientos. ¿Qué

piezas se añadieron entonces? Simplemente eran otras obras de Albéniz que habían sido publicadas anteriormente con otro título. Así, el *Prélude* de los *Cantos de España* se convirtió en “Asturias” (aunque musicalmente no tiene nada que ver con esta región de España) con el subtítulo “Leyenda” y aparece en quinto lugar de esta “nueva” suite. En cuanto a las *Seguidillas*, éstas llevan el título de “Castilla” y aparecen en séptimo lugar. El precursor del reciclaje, Albéniz, habría apreciado esta situación ...

Después de esta suite, Albeniz dejó de escribir música para piano y se centró en la composición de lo que iba a ser su gran proyecto: una trilogía de óperas sobre la leyenda del Rey Arturo – *Merlin*, *Lancelot* y *Guenevere* – el homólogo español al *Anillo* de Wagner. El éxito de su ópera anterior, *Pepita Jiménez*, era un buen augurio. En cambio, la trilogía nunca llegó a completarse. Merlin no se interpretó durante la vida del compositor; todo lo que existe de *Lancelot* es una reducción para voz y piano del primer acto, y el trabajo de *Guenevere* nunca progresó más allá de apuntes en los márgenes del libreto.

Al leer el diario de Albéniz de los años 1903 y 1904 nos encontramos con un artista desilusionado, amargado o deprimido, un contraste con la imagen que proyecta. Sus fracasos profesionales, la muerte de sus padres y su frágil salud (la cual le causó un dolor insoportable y le obligó a abandonar su cátedra en la Schola Cantorum de París), contribuyeron a esta desilusión. En este estado mental grabó los tres cilindros – el único testimonio que tenemos de su manera de tocar – cuando visitaba a un amigo en Tiana, un pequeño pueblo costero de Cataluña en agosto de 1903. Estos cilindros se encuentran ahora en la Biblioteca de Cataluña. Por supuesto, hay que prestar gran atención para poder distinguir los matices de la interpretación de Albéniz entre todos los crujidos y otros ruidos superficiales de la grabación, pero se puede percibir la firma del compositor. Estilísticamente recuerda a su composición anterior, *España* (1893). Estas improvisaciones adoptan un ritmo de danza e incluyen ritmos alternantes, pasajes sincopados y secciones en unísono al estilo de recitativos. ¿Qué propósito tenían estas piezas? El editor habla de material temático para sus óperas, zarzuelas o melodías, y también bocetos para piezas futuras para piano. Milton Laufer, un experto de la música de Albéniz,

llevó a cabo la transcripción de estas grabaciones y dicen, que le dedicó más de cuarenta horas a cada una de las piezas, las cuales fueron publicadas en 2009. Así tenemos ahora la oportunidad de escuchar, en las mejores condiciones, la reconstrucción de la primera de sus improvisaciones, una reproducción de un instante captado para la posteridad en 1903, una mirada furtiva en el estudio del compositor ...

Yvonne en visite! es una pieza humorística escrita hacia 1908 (aquí también, la datación precisa es incierta) y forma parte de una colección de obras de teatro para niños “grandes y pequeños”, compuesta por los profesores de la Schola Cantorum. En dos movimientos: “1 – Reverencia” y “2 – Feliz encuentro y algunos hechos dolorosos”. La pieza trata de Yvonne Guidé, hija de William Guidé, co-director del Théâtre de la Monnaie de Bruselas (Albéniz buscó sus favores para poder representar sus óperas). Aquí su madre le obliga a tocar el piano de su anfitrión. Esta pieza no sólo evoca la inquietud de la niña y el efecto que tiene sobre su manera de tocar, sino también a su madre, cuyo descontento parece aumentar en cada momento. Al final la madre le amenaza con diez días de ejercicios de Hanon, un método que temen todos los aprendices de piano. La partitura del segundo movimiento contiene indicaciones que podrían aparecer en obras de Erik Satie. Por encima de los pentagramas se puede leer por ejemplo “¡Ahí estás! Qué feliz soy”, “La Madre: Yvonne, Yvonne, venga, tócanos tu última pieza”, Yvonne responde: “¡Me lo temía! ¡Me lo temía!”. Cuando Yvonne por fin empieza a tocar, se le pide al intérprete que toque “sin pedal, muy torpemente, con los dedos estirados sobre el teclado”. Entonces la decepción de la madre aumenta: “¡Pero vamos a ver, no seas tonta, niña”. Entonces Yvonne pasa a la segunda pieza. La madre, desesperada, dice: “Diez días de ejercicios de Hanon que vas a hacer, no vas a olvidar lo aprendido”, entonces, toda seria, “¡Vuelve, rápido, el piano te está esperando!” Y la obra termina con notas en staccato, una nota del compositor a sus admiradores: “¡no sé si la gente lo entenderá!”

© Jean-Pascal Vachon 2011

Según las críticas obtenidas, **Miguel Baselga** ha dejado de ser una joven promesa para convertirse en uno de los pianistas españoles de su generación con mayor proyección. Lo avalan elogiosas críticas obtenidas en medios tan prestigiosos como *The New York Times*, *Sunday Times*, *Jyllands-Posten*, *BBC Music Magazine* o *Le Monde de la Musique*.

De origen aragonés pero nacido en Luxemburgo en octubre de 1966, se inicia al piano a los seis años de edad. Realizó toda su formación musical en Bélgica en Real Conservatorio Superior de Música de Lieja, cuyo Primer Premio de piano obtiene en 1985, prosigiéndola posteriormente con D. Eduardo Del Pueyo con quien trabajó hasta su fallecimiento.

Su actividad como solista ha ido en constante aumento y su nombre está indisolublemente relacionado como intérprete de música española por sus grabaciones de las integrales de Manuel de Falla (BIS-CD-773) e Isaac Albéniz.

Más información en www.miguelbaselga.com

Die bedauerlichen Musikologen, die sich an einem Verzeichnis der Werke von Isaac Albéniz versuchen, stoßen zwangsläufig auf nahezu unlösbare Probleme: Es ist praktisch unmöglich, eine vollständige Liste der Werke des spanischen Komponisten zu erstellen; Opuszahlen wurden eher willkürlich vergeben, so dass sie in keiner Weise eine genaue Datierung erlauben; zudem hat Albéniz seinen Jugendwerken nur geringe Bedeutung beigemessen, und ihre Edition nicht überwacht, welche sich denn auch höchst anarchisch gestaltete. Jacinto Torres vollbrachte mithin mit seinem Albéniz-Werkverzeichnis – *Catálogo sistemático descriptivo de las obras musicales de Isaac Albéniz* (2001) – eine wahre Titanentat.

Die siebente Folge der Gesamteinspielung von Albéniz' Klaviermusik widmet sich größtenteils Werken aus seiner ersten Schaffensphase, in der er vor allem in den Salons von Madrid auftrat. Zu jener Zeit versuchte er, sich in der Musikszene einen Namen zu machen, ohne dass er sich bereits stilistisch festgelegt hätte. Von den rund hundert vor 1886 komponierten Stücken sind etliche vernichtet, verschollen oder vielleicht noch in dem ein oder anderen Antiquariat in Madrid vergraben. Dass er dagegen einige Jugendwerke bewahrt hat, ist vielleicht ein Beleg dafür, dass der Albéniz der späteren, arrierten Jahre in seinem „kleinem Unrat“ (so seine eigenen Worte!) bestimmte Qualitäten entdeckte.

Das älteste Stück dieser Einspielung ist zugleich das älteste, das uns von Albéniz' Hand überliefert ist. Es trägt den Titel *Marcha militar „al Excelentísimo Señor Vizconde del Bruch“* und datiert vom März 1869. Der Komponist war mithin ganze neun Jahre alt, obschon die im selben Jahr auf Kosten des Komponisten (oder genauer: des Vaters des Komponisten) veröffentlichten Noten ihn ein Jahr jünger machten ... (Die „Verjüngung“ von Komponisten ist eine bewährte Verkaufstechnik, die wir seit Beethoven und seinem Vater kennen). Obwohl sich in der Nähe seines Familienwohnsitzes eine Militärgarnison befand, verdankt das kleine Stück seine Anregung etwas ganz anderem: Albéniz' Vater Ángel war in das Haus von Juan Prim gestürmt (einem Reformisten, der die Revolution von 1868 angeführt hatte), hatte für seinen Sohn, den Excelentísmo Vizconde del Bruch, eine Audienz erbeten, worauf Albéniz junior seine

Komposition vorgespielt hatte. Der Vicomte, so heißt es, war davon derart beeindruckt, dass er dem kleinen Albéniz seine Waffensammlung zeigte. So war es kurz darauf im *Correo de teatros* zu lesen, wobei der Komponist ebenfalls ein Jahr jünger gemacht wurde, zweifellos, um den Bericht noch rührseliger zu machen. Authentisch? Pure Erfindung? Auf jeden Fall passt diese Geschichte zu der unbefangenen Spontaneität, die der Komponist im weiteren Verlauf seines Lebens zeigen sollte. In seinem *Catálogo sistemático descriptivo* stellt Jacinto Torres die Vermutung an, Ángel Albéniz könne Prim auch wegen eines besseren Postens in der Zollverwaltung, in der er beschäftigt war, aufgesucht haben.

Deseo (Begehrten), etwa 1885 entstanden, ist eine Konzertetüde im Stile Franz Liszts. Das Werk, das ursprünglich einen anderen Titel trug und einem Freund des Komponisten gewidmet war, erhielt seinen neuen Titel 1886 und wurde nun . Albéniz' Ehefrau gewidmet! Albéniz war, wie der Pianist Miguel Baselga angemerkt hat, somit gewissermaßen ein Pionier des Recyclings. (Widerstehen wir der Versuchung, vom „Recycling kleinen Unrats“ zu sprechen ...) Das Stück ist als ABA-Form mit kurzer Einleitung angelegt; zwei Teile mit Akkordwiederholungen umrahmen einen arpeggierten Mittelteil. Das virtuose, stilistisch an Liszt oder Chopin erinnernde Werk ist ein „virtuoser, sehr pianistischer Spaß“ (Baselga).

Die **Mazurkas de salon** wurden um 1887 komponiert und waren für Klavierzöglinge von Albéniz bestimmt – in erster Linie Töchter aus dem madrilenischen Großbürgertum. Jede der sechs Mazurken ist mit dem Vornamen einer anderen Schülerin betitelt, welche darüber hinaus in den Porträts, die die Partitur zieren, verewigt sind: *Isabel* („A la excelentísima“), *Casilda* („A la aristocrática y eminent“), *Aurora* („A mi distinguida amiga“), *Sofia* („A mi distinguida discípula“), *Christa* („A mi adorable amiguita“) und *Maria* („A mi buena y querida discípula“). Es ist anzunehmen, dass Atmosphäre und Schwierigkeitsgrad der Stücke mit der Persönlichkeit und den Fähigkeiten der jeweiligen Schülerin korrespondieren. Der Titel „Mazurkas de salon“ legt den Gedanke an Chopin nahe; wie so viele andere Stücke jener Zeit, sind diese Mazurken Zeugnisse der „Salonproduktion“ – neben all den Walzern, Barkarolen, Menuetten,

Polonaisen und Capricen, die er in den Konzerten der Jahre 1880 bis 1890 spielte. Für Albéniz hatte der Begriff „Salon“ nichts Abwertendes, vielmehr war er stolz, eine Musik zu komponieren, die talentierten Amateuren zugänglich war, seine Einkünfte erhöhte und ihn bekannt machte.

L'Automne-Valse (*Herbst-Walzer*) entstand 1890 und gehört ebenfalls zur Salonmusik jener Jahre. Das Werk besteht aus drei hinsichtlich Charakter und Tonalität deutlich voneinander getrennten Teilen, die von einer chromatischen Einleitung und einer groß dimensionierten Coda eingefasst werden; letztere greift auf das thematische Material der Binnensätze zurück. Das Werk ist kaum bekannt, und es scheint nicht, als habe Albéniz es oft gespielt, wiewohl er eine Orchestrierung anfertigte, die bis heute unveröffentlicht ist.

Eine genaue Datierung der *Chants d'Espagne* (*Spanische Gesänge*) – auch bekannt unter ihrem spanischen Namen *Cantos de España* – ist ausgesprochen schwierig. Die drei ersten Sätze wurden 1892 veröffentlicht, während die beiden letzten 1897 für eine Neuausgabe hinzugefügt wurden. Jeder der Sätze ist einem Freund oder Bekannten des Komponisten gewidmet. Der Albéniz-Biograph Walter Aaron Clark hat hervorgehoben, dass „diese Suite in ihrer Ernsthaftigkeit, ihrem harmonischen Reichtum und ihrer formalen Vielfalt die bis dato avancierteste Stufe in Albéniz' spanischem Stil markiert“ und dass sie das Resultat seiner zusehends intensiveren Operntätigkeit sein könnte. Die Inspiration zu den *Chants d'Espagne* lieferte Andalusien, das Geburtsland des Flamenco.

Den ersten Satz, *Prélude*, kennt man heute merkwürdigerweise eher in der Fassung für Gitarre (die nicht von Albéniz stammt, obschon er Gitarre spielen konnte). In der Tat scheinen die Beschwörung des andalusischen Flamenco mit seinem Bulería-Rhythmus sowie Vortragsangaben wie *marcato* und *staccato* ebenso auf die Gitarre zu weisen, wie die rhythmische Fußtechnik des Tänzers zu ihrer Deutung nach der Gitarre verlangt. Der Mittelteil ist eine Malagueña, und ihr Thema imitiert jene Spielweise der Gitarre, die aus dem Wechsel zwischen Daumen (er spielt die Melodie im Bass) und den übrigen Fingern der rechten Hand (zu denen vom Zeigefinger gespielte Orgelpunkte auf den hohen Saiten gehören) besteht.

Der zweite Satz, *Orientale*, beruht auf andalusischen Themen. Das Hauptthema basiert auf einer achtsilbigen Copla (Gattung der spanischen Lyrik). Der verhaltene Grundton und der phrygische Modus (typisch für die spanische Musik und insbesondere für den Flamenco) tragen das ihre zu der melancholischen, versonnenen Stimmung bei.

Sous le palmier (*Unter der Palme; Danse espagnole*) greift auf den Rhythmus der Habanera zurück, die – wie der Name schon sagt – ihre Wurzeln in Havanna hat. Wenn gleich das Werk in bester sehnstüchtiger Laune beginnt, hält die melancholische Stimmung aus *Orientale* an; eine besonders triste chromatische Passage könnte, so Clark, auf depressive Tendenzen hinter der heiteren Außenseite des Komponisten deuten.

Córdoba, eine Art musikalisches Gedicht für Klavier, feiert eine der Lieblingsstädte des Komponisten, der hierzu anmerkt: „In der Stille der Nacht hört man, unterbrochen von den Seufzern jasminduftender Brise, Guslas [eine Art einsaitige Violine]. Sie begleiten Serenaden und erfüllen die Luft mit leidenschaftlichen Melodien und Tönen so süß wie das Wiegen der Palmen unter dem Himmel.“

Der letzte Satz, *Seguidillas*, wird von volkstümlichem Temperament belebt; der Tanzrhythmus wechselt sich mit kurzen Coplas ab.

Wie so oft bei Albéniz, hatte auch diese Suite später ein verwickeltes Schicksal: 1911, zwei Jahre nach dem Tod des Komponisten, veröffentlichte ein deutscher Verlag eine „vollständige“ *Suite española* in acht Sätzen, getreu einer Ankündigung aus dem Jahr ... 1886, obschon bislang nur vier Sätze erschienen waren. Worum also handelt es sich also bei den vier weiteren Stücken? Schlicht und einfach um andere Werke von Albéniz, die bis dato unter anderen Titeln veröffentlicht worden waren. Auf diese Weise wurde aus dem *Preludio* der *Chants d'Espagne* das hier, in dieser „neuen“ Suite, an fünfter Stelle stehende „Asturias“ (das in musikalischer Hinsicht absolut nichts mit dieser Region Spaniens zu tun hat) mit dem Untertitel „Leyenda“ (Legende). *Seguidillas* hingegen erhielt den Titel „Castilla“ und fand sich an siebenter Stelle wieder. Albéniz, der Wegbereiter des Recyclings, hätte wohl nichts dagegen gehabt.

Nach dieser Suite vernachlässigte Albéniz die Klaviermusik, um sich dem zu widmen, was sein kompositorisches Großprojekt werden sollte: der spanischen Antwort auf

Wagners *Ring*, will heißen: seine Trilogie um König Artus – *Merlin*, *Lancelot* und *Guinevere*. Der Erfolg, den seine vorangegangene Oper *Pepita Jiménez* errungen hatte, war ein gutes Vorzeichen, doch wurde die Trilogie nie fertiggestellt: *Merlin* wurde nicht zu Lebzeiten des Komponisten aufgeführt, von *Lancelot* existiert nur der Klavierauszug des 1. Aktes, während die Arbeit an *Guinevere* nicht über Eintragungen im Libretto hinausreicht.

Liest man Albéniz' Tagebuchnotizen aus den Jahren 1903 und 1904, so zeigt sich ein enttäuschter, verbitterter, gar zermürbter Künstler – ein Kontrast zu dem sonnigen Bild, das er favorisierte. Seine beruflichen Misserfolge, der Tod seiner Eltern, seine zunehmend schwächere Gesundheit, die mit schrecklichen Schmerzen einherging und ihn dazu nötigte, sein Amt als Professor an der Pariser Schola Cantorum niederzulegen, all dies trug zu seiner Enttäuschung bei. In dieser Verfassung bespielte er im August 1903 während eines Aufenthalts in Tiana, einem Städtchen im katalonischen Nordosten Spaniens, bei einem Freund drei Tonwalzen. Diese einzigen uns überlieferten Zeugnisse seines Spiels werden heute in der Biblioteca de Catalunya aufbewahrt. Selbstverständlich bedarf es größter Aufmerksamkeit, um die Nuancen seines Spiels durch die Kratzer und anderen Oberflächengeräusche hindurch zu differenzieren, doch lässt sich sehr wohl die Handschrift des Komponisten erkennen. Die Tanz-Improvisationen, die stilistisch an *España* (1893) erinnern, verbinden auf rezitativische Weise wechselnde Rhythmen, synkopierte Passagen und Unisono-Abschnitte. Haben diese Stücke eine tiefere Bedeutung? Der Herausgeber spricht von thematischem Material für die Opern, Zarzuelas oder Melodien, wenn es sich nicht um Rohfassungen künftiger Klavierstücke handelt. Der Albéniz-Experte Milton Laufer hat eine Transkription dieser Aufnahmen vorgelegt und dafür, so heißt es, mehr als vierzig Stunden für jedes der 2009 veröffentlichten Stücke benötigt. Wir haben daher die Möglichkeit, unter besseren Rahmenbedingungen die Neuschöpfung der ersten seiner drei Improvisationen zu erleben: Nachbildung einer 1903 eingefangenen Momentaufnahme, ein flüchtiger, verstohлener Blick in die Werkstatt des Komponisten.

Yvonne en visite! (*Yvonne beim Besuch!*) ist eine humoristische, um 1908 entstan-

dene Komposition (auch hier ist die Datierung unsicher), die zu einem Sammelband mit von den Professoren der Schola Cantorum komponierten Stücken für „kleine und große“ Kinder gehört. Jene Yvonne, die das zweiseitige Werk (1: *Der Knicks* und 2: *Fröhliches Wiedersehen und einige peinliche Vorkommnisse!*) im Titel führt, war Yvonne Guidé, Tochter von Guillaume Guidé, dem Co-Direktor des Théâtre de la Monnaie in Brüssel. (Wollte Albéniz ein günstiges Klima für die Aufführung seiner Opern schaffen?) Hier wird sie von ihrer Mutter genötigt, für einen Gastgeber Klavier zu spielen. Das Stück schildert die Nervosität des kleinen Mädchens – und die Auswirkung auf ihr Spiel – sowie die Mutter, deren Verdruss von Minute zu Minute zunimmt. Zum Schluss droht sie ihrer Tochter zehn Tage Hanon-Etüden an, eine von allen angehenden Pianisten gefürchtete Übungsmethode. Zu erwähnen ist, dass der zweite Satz Partiturvermerke enthält, die auch bei Erik Satie stehen könnten. So kann man etwa über dem Notensystem lesen: „Da bist du ja! Wie ich mich freue!“, „Die Mama: Yvonne, Yvonne, komm, spiel uns doch dein neuestes Stück vor!“, worauf Yvonne antwortet: „Das habe ich befürchtet!! Das habe ich befürchtet!!“. Als Yvonne schließlich doch einwilligt, wird von ihr verlangt „ohne Pedal und sehr linkisch“ zu spielen, „und dabei die Finger schön über die Tastatur auszustrecken“. Dann nimmt die Enttäuschung der Mutter zu: „Nun komm, sei nicht töricht, mein Kind.“ Yvonne nimmt das zweite Stück in Angriff, sehr zur Verzweiflung ihrer Mutter: „Du wirst zehn Tage lang Hanon-Etüden spielen, bis du die Übungen nicht mehr vergisst!!“. Dann, autoritär: „Komm schnell zurück, dein Klavier erwartet dich!!“ Das Werk endet im Stakkato und mit einer Notiz des Komponisten für seine Bewunderer: „Ich weiß nicht, ob man dies verstehen wird!!!“

© Jean-Pascal Vachon 2011

„Die spanische Musik braucht Stimmen wie diese“ – *The New York Times*.

Unter den Pianisten mit Schwerpunkt im spanischen Repertoire gilt **Miguel Baselga** als einer der interessantesten seiner Generation. In Luxemburg geboren, begann er im Alter von sechs Jahren mit dem Klavierspiel. Nach dem Abschluss seines Studiums am Königlichen Konservatorium von Liège setzte er seine Studien bei dem spanischen Pianisten Eduardo Del Pueyo fort.

Seine gefeierten Einspielungen, zu denen neben der Gesamtaufnahme von Albéniz' Klavierwerk auch eine CD mit Manuel de Fallas Musik für Klavier solo (BIS-CD-773) gehört, haben Baselgas Solistenkarriere beflogen. Er ist mit einer Reihe von Orchestern sowie in Klavierabenden aufgetreten; 2001 gab er sein Debüt in der renommierten „92nd Street Y“ in New York – ein Konzert, das ihm auf der Website Concertonet.com folgendes Lob einbrachte: „Wie Vladimir Horowitz ist sich Miguel Baselga seiner erstaunlichen Begabungen bewusst genug, um einen solchen Fingerbrecher [Ravels *La Valse*] für seine eigene virtuosen Zwecke zu arrangieren. Ich bezweifle, dass dieses Arrangement sich bei allzu vielen seiner Kollegen durchsetzen wird; es übersteigt schlicht und einfach ihre Möglichkeiten ...“

Weitere Informationen finden Sie auf www.miguelbaselga.com

Les pauvres musicologues qui tentèrent de réaliser un catalogue des œuvres d'Albéniz durent se heurter à un problème quasi-insoluble : il est pratiquement impossible de dresser une liste exhaustive des œuvres du compositeur espagnol et les numéros d'opus ont été attribués de manière arbitraire et ne permettent en aucune manière une datation précise. De plus, Albéniz accordait si peu d'importance à ses œuvres de jeunesse qu'il ne surveilla jamais leur édition qui devint, on le devine, complètement anarchique. C'est à cette tâche titanique que Jacinto Torres s'attela : en 2001, il publia le catalogue des œuvres d'Albéniz : « *Catálogo sistemático descriptivo* ».

Ce septième volume de l'intégrale de la musique pour piano d'Albéniz est consacré en majeure partie à des œuvres datant de la première manière d'Albéniz alors qu'il se produisait principalement dans les salons madrilènes. Il tentait de s'imposer sur la scène musicale mais était encore incertain quant au style à adopter. De la centaine de pièces composées avant 1886, plusieurs ont été détruites ou sont disparues et sommeillent peut-être chez quelque antiquaire de Madrid. Le fait que certaines de ces œuvres de jeunesse aient été épargnées est peut-être une preuve qu'Albéniz, la renommée venue, voyait quelques qualités à ces « petits déchets » – ses propres termes !

La pièce la plus ancienne de cet enregistrement est également la plus ancienne qui nous soit parvenue de la main d'Albéniz. Intitulée ***Marcha militar « al Excelentísimo Señor Vizconde del Bruch***, elle daterait de mars 1869. Le compositeur avait donc neuf ans malgré ce qu'en dit la partition publiée la même année (à compte d'auteur, ou plus exactement, à compte du père de l'auteur) qui rajeunissait le compositeur d'un an... le « rajeunissement » d'un compositeur étant une technique de vente éprouvée, on le savait depuis Beethoven et son père ! Malgré la présence d'une garnison militaire près du domicile familial, la source d'inspiration de cette piécette est toute autre : le père d'Albéniz, Ángel, aurait fait irruption dans la maison de Juan Prim (un réformiste qui mènera la révolution de 1868), demandé audience à son fils, l'Excelentísimo Vizconde del Bruch, et Albéniz fils lui aurait joué sa composition. Le vicomte en aurait été, dit-on, tellement impressionné qu'il aurait montré au jeune Albéniz sa collection d'armes. L'histoire fut rapportée peu après par le *Correo de teatros* qui rajeunira encore

le compositeur d'un an, sans doute afin de rendre le récit encore plus attendrissant. Authentique ? Pure invention ? Reconnaîssons en tout cas que cette histoire est conforme à la spontanéité que le compositeur affichera sa vie durant. Selon le «Catálogo sistemático descriptivo» de Jacinto Torres, peut-être aussi qu'Ángel Albéniz cherchait auprès de Prim un meilleur poste dans l'administration des douanes où il était employé.

Composé vers 1885, *Deseo* est une étude de concert dans le style de Franz Liszt. L'œuvre qui porta d'abord un autre titre et était dédiée à un ami du compositeur fut en 1886 celui de «Deseo» (désir) et fut alors dédiée... à la propre femme d'Albéniz ! Comme le mentionne le pianiste Miguel Baselga, Albéniz fut ainsi en quelque sorte un pionnier du recyclage. (Résistons à la tentation de parler ici de «recyclage des petits déchets».) La structure formelle est de type A-B-A que précède une courte introduction. Deux sections en accords répétés encadrent un épisode central en arpège. Virtuose et dans un style rappelant Liszt ou Chopin, on pourrait qualifier cette œuvre de «badinage virtuose très pianistique» pour reprendre encore une fois les mots de Baselga.

Les *Mazurkas de salon* ont été composées vers 1887 et se destinaient aux élèves d'Albéniz, principalement des filles issues de la grande bourgeoisie de Madrid. Chacune des six pièces prend pour titre le prénom d'une élève différente immortalisée dans les portraits qui ornent la partition : *Isabel* («A la excelentísima»), *Casilda* («A la aristocrática y eminentí»), *Aurora* («A mi distinguida amiga»), *Sofia* («A mi distinguida discípula»), *Christa* («A mi adorable amiguita») et *Maria* («A mi buena y querida discípula»). On peut supposer que l'atmosphère de chacune de ces pièces ainsi que leur niveau de difficulté correspondaient à la personnalité et à la compétence de chacune de ses élèves. Avec un tel titre, on se doute bien que Chopin ne soit pas loin. Comme tant d'autres pièces datant de cette période, ces mazurkas sont un témoignage de la production «pour le salon» d'Albéniz au milieu des valses, des barcarolles, des menuets et autres polonaises et caprices qui faisaient partie des programmes qu'il donnait durant les années 1880 et 1890. Ne voyons rien de péjoratif dans ce terme de «salon», le compositeur était fier de produire une musique accessible aux amateurs talentueux qui lui permettait d'accroître ses revenus et de se faire connaître.

L'Automne-Valse aurait été composée en 1890 et constitue également un exemple de sa musique de salon d'alors. L'œuvre compte trois sections bien distinctes aux caractères et aux tonalités différentes qu'encadrent une introduction chromatique et une coda de grande dimension qui reprend le matériel thématique des trois sections centrales. L'œuvre est méconnue et il ne semble pas qu'Albéniz l'ait souvent jouée mais il en proposa tout de même une orchestration encore inédite de nos jours.

Il est plus difficile de dater les *Chants d'Espagne* connus aussi sous leur nom espagnol de *Cantos de España*. Les trois premiers mouvements ont été publiés en 1892 et les deux derniers ont été ajoutés pour une nouvelle édition en 1897. Chacun des mouvements est dédié à un ami ou à une connaissance d'Albéniz. Au sujet du style de cette suite, le biographe d'Albéniz, Walter Aaron Clark souligne que « cette suite représente l'étape la plus avancée jusqu'alors chez Albéniz dans le style espagnol par son sérieux, sa richesse harmonique et sa variété formelle » et qu'elle pourrait être le résultat de son travail de plus en plus approfondi sur l'opéra. L'inspiration derrière ces *Chants d'Espagne* vient de l'Andalousie où est né le flamenco.

Le premier mouvement, *Prélude*, est curieusement plus connu aujourd'hui dans sa transcription pour guitare qui n'est pas d'Albéniz bien qu'il savait jouer de la guitare. Il est vrai que son évocation du flamenco andalou avec son rythme de *bulería* alors que les indications de *marcato* et de *staccato* suggèrent tant la guitare que le jeu de pieds du danseur semble justement réclamer une guitare pour son interprétation. La section centrale est dans le style d'une *malagueña* avec un thème qui imite la technique de la guitare consistant à alterner le pouce qui expose la mélodie à la basse et les autres doigts de la main droite qui incluent des notes de pédale aux cordes aiguës pincées par l'index.

Le second mouvement, *Oriental*, repose sur des thèmes d'Andalousie. Le thème principal se base sur une *copla* (une forme poétique espagnole) octosyllabique. Le ton retenu et le mode phrygien (typique de la musique espagnole et du flamenco en particulier) adopté ici contribuent à l'atmosphère mélancolique et méditative.

Sous le palmier (Danse espagnole) reprend le rythme de la *habanera* dont les origines se situent, comme son nom l'indique, à La Havane. Bien que l'œuvre commence

dans une bonne humeur langoureuse, l'atmosphère mélancolique d'*Orientale* persiste et un passage chromatique particulièrement triste semble, selon Clark, évoquer les tendances du compositeur à la dépression qui pointent sous son extérieur enjoué.

Córdoba, sorte de poème musical pour piano, célèbre l'une des villes favorites d'Albéniz qui écrivait, en guise de programme : « On entend dans le silence de la nuit, interrompus par les soupirs de la brise aux odeurs de jasmin, des *guzlas* [sorte de violon à une corde] qui accompagnent des sérénades et répandent dans les airs des mélodies ardentes et des notes si délicates, comme le vacillement des palmiers dans les cieux. »

Le dernier mouvement, *Seguidillas*, est animé d'une effervescence populaire et le rythme de danse alterne avec de courtes *coplas*.

Comme souvent chez Albéniz, ces pièces eurent par la suite un destin compliqué : en 1911, deux ans après la mort du compositeur, un éditeur allemand publia une *Suite española* « complète » en huit mouvements conformément à une annonce publiée en... 1886 bien qu'à ce moment, seuls quatre mouvements avaient été publiés. Qu'étaient donc ces quatre pièces additionnelles ? Simplement d'autres œuvres d'Albéniz publiées auparavant sous d'autres titres. C'est ainsi que le *Prélude* des *Chants d'Espagne* deviendra « Asturias » (bien que musicalement, il n'ait absolument rien à voir avec cette région d'Espagne) avec le sous-titre de « *Leyenda* » [légende] et apparaîtra en cinquième position de cette « nouvelle » suite d'Albéniz. Quant à la *Seguidillas*, elle prendra le titre de « Castilla » et apparaîtra en septième position. Le précurseur du recyclage qu'était Albéniz aurait apprécié...

Après cette suite, Albéniz délaissera la musique pour piano pour se concentrer sur la composition de ce qui devait être son grand projet : la réponse espagnole au *Ring* de Wagner que devait constituer sa trilogie du Roi Arthur : *Merlin*, *Lancelot* et *Guinevere*. Le succès remporté par son opéra précédent, *Pepita Jiménez*, augurait bien mais la trilogie ne sera jamais complétée : *Merlin* ne sera pas joué du vivant du compositeur, il n'existe de *Lancelot* qu'une réduction pour chant et piano du premier acte alors que le travail sur *Guinevere* ne se limite qu'à des inscriptions dans la marge du livret.

La lecture du journal intime d'Albéniz pour les années 1903 et 1904 nous fait voir un

artiste déçu, amer voire abattu, un contraste avec l'image enjouée qu'il projette. Ses échecs professionnels, la mort de ses parents, sa santé de plus en plus défaillante qui lui cause d'atroces douleurs et qui le force à quitter son poste de professeur à la Schola Cantorum à Paris contribuèrent à cette désillusion. C'est dans cet état d'esprit qu'il enregistra trois cylindres – les seuls témoignages que nous ayons de son jeu – chez un ami lors d'un séjour à Tiana, une petite ville au nord-est de l'Espagne en pleine Catalogne en août 1903. Ces cylindres sont aujourd'hui conservés à la Biblioteca de Catalunya. Bien entendu, il faut prêter une attention extrême pour distinguer les nuances du jeu d'Albéniz à travers tous les crachotis et autres bruits de surface mais on peut néanmoins y percevoir la signature du compositeur. Rappelant le style de sa composition antérieure *España* (1893), ces improvisations adoptent un rythme de danse et font entendre des rythmes alternés, des passages syncopés et des passages traités en unisson, à la manière d'un récitatif. Y avait-il un but derrière ces pièces ? L'éditeur parle de matériau thématique pour ses opéras, ses *zarzuelas* ou ses mélodies, à moins qu'il ne s'agisse d'ébauches de pièces pour piano à venir. Milton Laufer, un expert de la musique d'Albéniz, entreprit la transcription de ces enregistrements et passa, dit-on, plus de quarante heures pour chacune des pièces dont la partition parut en 2009. Nous avons donc la possibilité d'entendre, dans les meilleures conditions, la re-création de la première de ses trois improvisations, une reproduction donc d'un instantané saisi en 1903, un coup d'œil furtif dans la cuisine du compositeur.

Yvonne en visite ! est une pièce humoristique composée vers 1908 (ici aussi, la datation est incertaine) et fait partie d'un recueil de pièces pour enfants « petits et grands » composées par les professeurs de la Schola Cantorum. En deux mouvements : 1- *La révérence* et 2- *Joyeuse rencontre et quelques pénibles événements !*, l'*Yvonne* dont il est question serait Yvonne Guidé, fille de Guillaume Guidé, co-directeur du Théâtre de la Monnaie à Bruxelles (Albéniz cherchait-il des faveurs pour faire jouer ses opéras ?) Elle est ici forcée par sa mère de jouer du piano pour son hôte. La pièce évoque la nervosité de la fillette – et son effet sur son jeu – ainsi que sa mère, dont le mécontentement croît de minute en minute. Celle-ci la menace d'ailleurs à la fin de dix jours d'exercices d'Hanon, la méthode redoutée de tous les apprentis pianistes. Il est à noter que le second mouvement comprend

des indications dans la partition que n'aurait pas reniéées un Érik Satie. Parmi ce qu'on peut y lire, au-dessus des portées : « Te voilà ! Que je suis contente ! », « La Maman : Yvonne, Yvonne, voyons, joue-nous donc ton dernier morceau ! » suivi de la réponse d'Yvonne : « Je craignais bien ça !! Je craignais bien ça !! ». Lorsqu'Yvonne s'exécute finalement, il est exigé de l'interprète de jouer « sans pédale et très gauchement, en tenant les doigts bien étendus sur le clavier ». Puis la déception de la mère croît : « Mais voyons, ne sois pas sotte, mon enfant. » Yvonne passe ensuite à son second morceau au désespoir de la mère : « Dix jours d'exercices tu feras !! d'Hanon les conseils tu n'oublieras !!! » puis, autoritaire : « Rentrons vite, ton piano t'attend !! » Et l'œuvre se termine par des notes *staccato*, une note du compositeur à ses admirateurs : « Je ne sais pas si l'on saisira !!! »

© Jean-Pascal Vachon 2011

« La musique espagnole a besoin de telles voix » – *New York Times*.

Parmi les pianistes qui se consacrent spécifiquement au répertoire espagnol, **Miguel Baselga** est souvent considéré comme l'un des plus intéressants de sa génération. Né au Luxembourg, il commence le piano à l'âge de six ans. Après avoir obtenu son diplôme au Conservatoire Royal de Liège, il poursuit ses études auprès du pianiste espagnol Eduardo Del Pueyo. Des enregistrements salués par la critique, parmi lesquels l'intégrale en cours de la musique pour piano d'Albeniz et un album consacré à la musique pour piano seul de Manuel de Falla [BIS-CD-773], propulsent la carrière de Baselga. Il se produit en compagnie de nombreux orchestres et fait ses débuts de récitaliste au prestigieux Y de la 92^{ème} rue de New York en 2001 avec un concert qui lui vaut cet éloge du site web concertonet.com : « Miguel Baselga, comme Vladimir Horowitz, est suffisamment conscient de son prodigieux talent pour arranger une telle pièce de bravoure [*La Valse* de Ravel] et l'adapter à sa propre virtuosité. Je ne crois pas que cet arrangement sera repris par plusieurs de ses collègues; il se situe tout simplement au-delà des possibilités de la plupart d'entre eux... »

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



Zaragoza
AYUNTAMIENTO

INSTRUMENTARIUM

Grand Piano: Steinway D

[D D D]

RECORDING DATA

Recorded in December 2010 at the Auditorio y palacio de congresos, Zaragoza, Spain

Piano technician: Manuel Lage

Recording producer and sound engineer: Ingo Petry

Digital editing: Christian Starke

Equipment: Neumann microphones; Didrik De Geer microphone preamplifiers and RME Fireface high resolution

A/D converter; Sequoia Workstation; STAX headphones; B&W Nautilus 802 loudspeakers

Original format: 96kHz / 24-bit

Executive producer: Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Jean-Pascal Vachon 2011

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

Front cover illustration: Peter Schoenecker

Photograph of Miguel Baselga: © Antonio Rascon

Typesetting, lay-out: Andrew Barnett, Compact Design Ltd, Saltdean, Brighton, 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.: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 30 Fax: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 40

info@bis.se www.bis.se

BIS-CD-1953 ® & © 2011, BIS Records AB, Åkersberga.



MIGUEL BASELGA

This recording has received the generous support of María José and Alicia Pascual, in memory of their beloved mother, Josefina Ventura.

BIS-CD-1953