



CD-923 DIGITAL

# Albéniz

Complete Piano Music – Volume 1

Miguel Baselga



**ALBÉNIZ, Isaac** (1860-1909)

	<b>Iberia (1<sup>er</sup> Cahier)</b> (c. 1905) (UME)	<b>18'18</b>
1	Evocation	6'04
2	El Puerto	3'51
3	Fête-Dieu à Séville	8'13
<hr/>		
	<b>12 Piezas Características, Op. 92</b> (c. 1888/1889)	<b>51'57</b>
4	Gavota (A. Romero)	2'43
5	Minuetto a Sylvia (Casa Dotésio)	3'10
6	Barcarola (Ciel sans nuages) (A. Romero)	4'10
7	Plegaria (UME)	5'48
8	Conchita (Polka) (Casa Dotésio)	3'38
9	Pilar (Wals) (A. Romero)	5'41
10	Zambra (A. Romero)	4'13
11	Pavana (A. Romero)	4'58
12	Polonesa (A. Romero)	4'41
13	Mazurka (Casa Dotésio)	5'30
14	Staccato (Capricho) (Casa Dotésio)	2'21
15	Torre Bermeja (Serenata) (A. Romero)	4'03
<hr/>		
16	<b>Mallorca (Barcarola), Op. 202</b> (c. 1891) (UME)	<b>6'05</b>

**Miguel Baselga**, piano

Miguel Baselga has corrected the *Iberia* pieces according to the manuscripts housed in the Orfeó Català, Biblioteca de Catalunya and Library of Congress in Washington.

Isaac Albéniz represents, unquestionably, one of the peaks of Spanish music and he dominated the musical life of his country in the nineteenth century and the beginning of the twentieth. If, in his early years as a composer – and even at a later stage – he was indebted to the spirit of the times, with evident influences from Chopin and the salon music of the day, his music became increasingly profound and personal, finally reaching the high summits of virtuosity and of national inspiration: delightfully picturesque at the start and gradually becoming a profound source of compositional innovation. Nor must one forget that his life was all too short – he did not reach the age of fifty – and that, in all probability, the maturity which faced him when he died would have given rise to new contributions to music of the greatest interest. On the other hand, we must note that his life was meteoric, varied and that he was an infant prodigy with a foot in the world of professional music from a very young age, and that he led an adventurous, often Gipsy-like existence.

Isaac Albéniz was born at Camprodon in the province of Gerona on 29th May 1860, though the family moved to Barcelona in the following year. His first piano teacher was his elder sister Clementina, who prepared him for his first concert at the Teatro Romea at the age of four. The concert was a great success and Albéniz was thereafter taught by Narciso Oliveras. At the age of six he was taken to Paris by his mother and studied for some months with Antoine-François Marmontel, preparing for admission to the Conservatoire. He was accepted and, on account of his youth, was asked to wait for two years. When he was eight the family moved to Madrid from where he embarked on his first recital

tour, beginning at the Escorial and taking in Galicia, Castille, Léon, Saragossa, Valencia and Barcelona. It was only the suicide of his sister Blanca that obliged him to return home.

Back in Madrid he studied with Eduardo Compta and was involved in a new escapade in Andalusia where at Cádiz, fearing to be arrested and turned over to his parents, he clandestinely embarked for Puerto Rico. Once in South America he led a very hard life, playing in Argentina, Uruguay, Brazil and in Cuba. It was here that his father, having bribed the customs officials on the island (at the time a Spanish colony), had him arrested at Santiago de Cuba. Having returned home, his father decided that he was mature enough to travel to the USA. The year was 1873 and Albéniz was scarcely thirteen.

From San Francisco to New York he was enormously successful on the concert platform, performing almost circus-like feats such as playing the piano behind his back, with a cloth covering the keys, and so on. With the money he earned he returned to Europe, playing his way from Liverpool to Leipzig where, at the age of 14, he decided to study the piano and composition with Carl Reinecke and Salomon Jadassohn. Lacking resources, he returned to Madrid in 1875 and obtained the protection of Count Morphy, secretary to King Alfonso XII and a pupil of Gevaert. Morphy sent him to the conservatory in Brussels, where he was to study with Rummel, Brassin and Dupont. The three years in Brussels (including a further adventure in the USA) sufficed for him to win the Premier Prix du Conservatoire. He then decided to go to Budapest to study with Liszt. In 1880 he accompanied the latter on a tour of several Euro-

pean cities. Finally he sought entry to the Benedictine monastery at Salamanca, but his religious vocation was short-lived.

He embarked on a new tour of South America but ended up as an impresario and director of a *zarzuela* company. In 1882 he got to know Felipe Pedrell and was converted to a belief in musical nationalism. In 1883 he married his pupil Rosina Jordana, who bore him three sons, and they settled in Barcelona where Albéniz taught the piano and was pianist of the Café Colón. Ruined once again, this time from speculation on the stock exchange, he moved to Madrid where he lived from 1885 until 1889, making frequent tours of Europe as a soloist or with the violinist Enrique Fernández Arbós whom he had known since his student days in Brussels.

Under the influence of his wife he moved to Paris in 1893 and, leaving aside his career as a concert performer, he devoted himself to teaching and to composition. He became friends with Fauré, Debussy and Dukas and in 1898 he became a visiting lecturer at the Schola Cantorum. He also established contacts with London, where he signed a contract with the banker Francis Money-Coutts who, in return for setting his operatic texts to music, offered him a pension. This was the origin of several operas on the legend of Arthur and, above all, *Pepita Jiménez* which were performed in several European cities. From 1898 he was troubled by illness, aggravated by a mistaken diagnosis and ending in uraemia.

In 1906 he moved to Nice for a rest and there he started composing *Iberia*. In two years he produced four books which were premièred by Blanche Selva. He himself performed two fragments in

Brussels – *Almería* and *Triana* – but in Paris his illness prevented him from leaving the house. His friends paid him visits and Marguerite Long performed his pieces on the piano. His doctors advised him to go and stay in the country and on 1st April 1909 he reached Cambo-les-Bains in the south-west of France. On his deathbed he received the news of the award of the Légion d'honneur on the instigation of Fauré, Debussy, Dukas, d'Indy and Lalo. On 18th May 1909 Albéniz died as dusk was falling, in the presence of his family. He left behind him two unfinished pieces for the piano, but the claim that they belong to a hypothetical fifth volume of *Iberia* is highly controversial. These two pieces, *Azulejos* and *Navarra*, were completed by Enrique Granados and Déodat de Séverac respectively.

### **Iberia Suite, Book 1**

Without doubt, the *Iberia Suite* is the major work by Albéniz and one of the most important pianistic monuments of all time, on account both of its advances in instrumental technique and its complexity and creative force, capable of transcending it into the future. It goes without saying that this is a work that is infused with nationalist currents, but of such force and such depth that the regional particularities become a universal source and are by no means merely picturesque or colouristic. For many years Albéniz had worked on genre pieces, that is pieces close to salon music. In many of them one finds Spanish accents that are rather superficial, elements that are more or less exotic in their usage in musical Europe of the day and of visions adapted to a Spain that was backward but special. Even the folk elements of this genre are often only

details of local colour which do not affect the structure, the harmony, the rhythm or the articulation of the piece which continues, morphologically, to be a genre piece.

Despite what has been said, certain pieces by Albéniz from the time that we are speaking of already carry the seeds of what they will bring to fruition in due course. Very often, the exploitation of the Spanish attachment goes beyond what one might have foreseen and one already finds nationalist traits of great depth capable of influencing the composition. One might say that that he sensed this intuitively, and later rationalized it and transformed it into a credo. As in the case of Granados, of Falla and of many others, the decisive impulse for the change of mentality and of his attitude to nationalism was given to him by the important figure of Felipe Pedrell. A musicologist, theoretician and composer, Pedrell was perhaps not able to express his ideas in works of art with the same aplomb as his disciples, but it was undoubtedly his intellectual position that allowed him to achieve successes otherwise inaccessible to him. The meeting between Albéniz and Pedrell is an authentic 'Road to Damascus' where Albéniz became completely convinced that he must search for the sources of his creativity in native Spanish music, not only in folk music but also in historical works – just as Falla did so clearly in some of his compositions. Albéniz was not just converted to these ideas; he put them into effect and became a propagandist for them.

At the Paris première of his *Quintet*, a work influenced by the Schola Cantorum, Joaquín Turina related that Albéniz listened, applauded, and had it published at his own expense – as he had already

done with the works of Chausson – but advised Turina that he ought to abandon this road in order to research the sources of Spanish musical nationalism. In the meantime Albéniz developed this idea with his *Iberia*, which not only became his musical testament but also the most accomplished product of his creative genius, a work which confirmed him as one of the great Spanish composers of his time and one of the great Europeans of his generation.

*Iberia* is a collection of a dozen pieces divided into four books, each of which consists of three pieces. Albéniz called them 'impressions' and this should not be forgotten, as he had borrowed some of the technical aspects of these pieces from Liszt. This is not at all ridiculous, for Albéniz lived close to the aesthetic adventure of the French musicians who came to be called 'impressionists' – perhaps with some lack of precision – but remaking the style in his own way, while carefully keeping his distance. This gives a taste of the fundamental difference in his treatment of Spanish themes, which French composers of the time cultivated most abundantly. The French used them as picturesque themes for making French music, while Albéniz used them as a deep source from which he drew Spanish music with a universal breath.

Albéniz himself referred to the extreme difficulty of this work, especially in the letters he wrote to Joaquín Malats, the Catalan pianist for whom he intended the work, although it was actually premiered by Blanche Selva. He also spoke of the profound 'Andalusianism' of his music – he who was from Catalonia – since all the pieces, with a single exception, deal with Andalusia. The exception is the Madrid piece *Lavapiés* which nevertheless also has Andalusian traits in its theme. Others claim

that it is a matter of vast developments of very brief ideas, which is true in parts but also because, across the transformation, the arabesques and the baroque exuberance of the writing, a solid unity of creation is maintained which means that these pieces become solid achievements where nothing is lacking, in spite of the number of additions which appear in connection with each advanced piece. Each is a world of its own, a world unified by the triad of the book to which they belong. And the four books form a closed arch which permits us to view the whole work like a monument.

*Evocación* opens the first book and thus the entire suite. It is undoubtedly the simplest of the twelve pieces. In the music the composer calls it 'Prelude', which is appropriate. In comparison with the rhythmic exuberance and colours of the other pieces, here we find a melancholy mood, with a majestic serenity that grows from a Hispanic abstract while evoking a *fandanguillo* from time to time. *Evocación* is monothematic, and does not make use of variations but of modifications to the theme which spreads over the first ten bars, modifying itself with the mordent and the evident structure of the *fandanguillo*. This first section lasts for 54 bars and gives way to a second, gentler section with a modification of the same theme. The third section returns to the original tempo and the first theme, though now much shorter, and this gives way to the fourth section which is a copy of the second but in a different register. Albéniz specifies a vast range of dynamics, from *ppppp* to *fff*, as well as the complex use of the pedals. It requires very refined playing which uses complexity of nuance rather than virtuosity, the latter being a trait of the other pieces which is absent here.

*El Puerto* constitutes the second piece of the book. It is an animated and colourful evocation of an Andalusian port which is not, as has often been claimed, Puerto de Santa María in the province of Cádiz but the port of the city of Cádiz, the biggest and most international of the Spanish ports of the nineteenth century. The piece is not a description of the port but an engraving with a profusion of joy and vitality that sketches out the rhythms of the *polos*, *bulerías* and *seguríyas*. The first section, 54 bars in length, opens with a sort of *zapateado* which runs through the piece in a diversity of guises and whose origin is to be found in a flamenco *polo*. One finds aggressively trenchant sonorities, changes of rhythm and dynamics, and the song is more of a cry or an announcement, accompanied by sextuplets. The second part is lighter and more flowing though, very changeable, and this gives way to a third section which is a variant of the first. The coda is unusually extended and seems to evoke nocturnal calm following the preceding deluge. This ends the piece in a sort of shiver.

*Corpus Christi en Sevilla* is the concluding piece of the first book and it evokes the religious ceremony which is celebrated in grand style throughout Spain, especially in Andalusia. Albéniz describes and evokes for us two aspects: a solemn procession and a radiant day at the end of spring. He evokes the drum-rolls and launches a very well known popular theme, *la tarara*, which runs throughout the piece and which is transfigured in all sorts of ways. It also evinces traits of the *saetas*, popular songs which rise from the balconies along the procession, the joy and the din of the streets. The dynamics are clearly differentiated – from

ppppp to fffff – and in spite of the extraordinary complexity of the piece one can describe it as being formally in five sections (A-B-A-B-A) with a coda. The coda, less extended than that of *El Puerto*, is also a haven of peace in this cacophony. It is the memory of bugles and bells of distant Seville and its clamour.

The book was dedicated by Albéniz to Madame Ernest Chausson and it received its first performance at the Salle Pleyel in Paris with Blanche Selva as the pianist, on 9th May 1906.

### **Piezas Características, Op. 92 (Characteristic Pieces)**

With the *Piezas Características*, Op. 92, we find ourselves, without any doubt, faced with a collection of highly diverse origins which was assembled for purely editorial reasons. These pieces were certainly composed on different occasions and probably at very different dates, though none of them is later than 1888. With the exception of one marvellous piece, this volume is not the very best music of Albéniz; it is part of the repertoire that he cultivated and the musical ambience of the first years of his adult career.

*Gavota* is the piece that opens the collection, and is a dance of a type very close to salon music. The third piece, *Barcarola*, is also in this style and compares with the *barcarolle de salon* which was being written all over Europe at the time. The second, fourth, fifth and sixth pieces, on the other hand – *Minuetto a Sylvia*, *Plegaria*, *Conchita* (Polka) and *Pilar* (Waltz) – are true album leaves, undoubtedly written on special occasions for friends, pupils or female admirers (or all three simultaneously). *La Zambra* is more characterful;

it is a more consistently Andalusian piece than its predecessors with a lively and important rhythm. *Pavana*, *Polonesa* and *Mazurka* are again pieces belonging to the salon dance genre of the time, while *Staccato* is one of those pieces, very frequent at the time, in which a degree of virtuosic exhibitionism is its sole *raison d'être*. But the true miracle – which saves a collection which otherwise tends to be rather anodyne – is the last piece, *Torre Bermeja*, included in the collection but undoubtedly conceived for higher ends. We are already in the company of the Albéniz who, many years later, was to produce the miracle of *Iberia*.

Until this time Albéniz's greatest Andalusian contribution had been the highly interesting *Rumores de la Caleta*, included in the collection *Souvenirs de voyage*. With *Torre Bermeja* Albéniz advanced further. The tower referred to in the title is part of the Alhambra in Granada. He evokes this with great vigour paralleled with austerity. One finds a dizzy sunflower of notes with a solid base of chords, scraps of songs, an evocation of *staccato* guitar and a form which prefigures the embryo of the *Iberia* period, here an A-B-A. The central part is less good but the traits return in the third part to conclude a piece which has nothing in common with the collection that it belongs to and which wholly dominates it. The first eleven pieces were premièred by Albéniz at a recital in Barcelona in 1888, and the first performance of *Torre Bermeja* was also given by the composer, in the Salle Érard in Paris on 25th April 1889.

### **Mallorca (Barcarolle), Op. 202**

Albéniz composed several barcarolles, for this was a type of salon music that was popular in the piano

literature of the time. But if most of them lack any particular distinction, this one is far more important than a simple barcarolle and it is part of a major effort within the aesthetic nationalism that he embraced. In fact it might well belong to any *Suite Espagnole* in which various Spanish towns or provinces are described. In *Mallorca* the composer evokes the island; the barcarolle underlines the maritime environment, while the songs and rhythms which belong to the island are an attractive element of the piece. With its structure which is essentially informative, fairly frequent in Albéniz's evocations of holidays in the country, the piece displays an undeniable nobility and a characteristic rhythm. We already find ourselves faced with the Albéniz who was to produce *Iberia*.

Mallorca was probably written in 1891 or a little before, for Albéniz used it to start his recitals in London in April and June of that year and also had it published in London – though the definitive edition was published in Madrid by the Unión Musical Española.

© *Tomás Marco 1998*

A Spanish pianist born in Luxembourg in 1966, **Miguel Baselga** began playing the piano at the age of six. He graduated from the Belgian Conservatory of Music of Liège with a Piano First Prize in 1985. He continued his piano studies with Eduardo Del Pueyo until the death of this Spanish pianist

Since then, he has performed as a soloist in many countries, including Argentina (1989/1990), Germany (1990/1997), France (1989/1993/1997), the United Kingdom (1997) and Austria (1997) and in the foremost Spanish concert halls.

Miguel Baselga has also performed as a soloist

with orchestras, including the Rosario Symphony Orchestra (Argentina, 1990), Orchestre National du Capitole de Toulouse (France, 1992), Madrid Symphony Orchestra (Spain, 1994), Portugal Symphony Orchestra (Lisbon, 1995), National Orchestra of Spain (Madrid, 1997), Tenerife Symphony (Tenerife/Lisbon, 1998) and Minería Symphony Orchestra (Mexico DF, 1998).

In 1996, the 50th anniversary of the death of Manuel de Falla, he recorded Falla's complete solo piano work (BIS-CD-773). This is the first of a seven-CD series devoted to the complete piano music of Isaac Albéniz, and was launched at the International Perelada Festival in 1998.



**S**in ninguna duda, Isaac Albéniz es una de las cumbres de la composición española y culmina la música hispana del siglo XIX para abrir, al mismo tiempo, la del XX. Si su música es en los comienzos, e incluso ya avanzada su carrera, debitaría del espíritu de la época, de las influencias obvias de Chopin y de la música de salón. poco a poco se va haciendo más profunda y personal para alcanzar altas cotas de virtuosismo trascendente y de transfiguración del material nacional que, si en un primer momento es pintoresquista y amable, luego será un manantial profundo de complejas novedades compositivas. Y todo ello teniendo en cuenta que su vida fue corta – no llegó a cumplir los cincuenta años – y que seguramente la madurez que acababa de alcanzar cuando le sorprendió la muerte hacía presagiar muchas más aportaciones musicales del máximo interés. En sentido contrario, hay que señalar que, a cambio, su vida fue meteórica y cambiante, fue un niño prodigio que desde su más temprana infancia estuvo en contacto profesional con la música y llevó una vida aventurera en muchas ocasiones casi novelesca.

Isaac Albéniz nace en el pueblo catalán de Camprodrón, provincia de Gerona, el 29 de Mayo de 1860. Nacimiento casi accidental pues su padre era empleado de Aduanas y residía allí circunstancialmente. De hecho, su familia se traslada a Barcelona cuando él cuenta un año de edad. Su primera profesora de piano fue su hermana mayor Clementina y ya a los cuatro años de edad ofreció un concierto en el Teatro Romea que tuvo gran éxito, tanto que alguna gente creyó que era truco y que un pianista adulto tocaba detrás del telón. Narciso Oliveras es su siguiente profesor y con seis años va a París con su madre y su hermana, estu-

diando algunos meses con Antoine-François Marmontel y preparando el ingreso en el Conservatorio de París. Ingreso que aprueba pero que le difieren dos años por su corta edad. Vuelve a Barcelona y con su hermana Clementina realiza una gira por el Norte de España. Con ocho años, la familia se traslada a Madrid y es entonces el momento de su primera fuga que le lleva a El Escorial y luego a una gran gira por Galicia, Castilla, León, Zaragoza, Valencia y Barcelona. Sólo el suicidio de su hermana Blanca le hará volver a casa.

De nuevo en Madrid, estudia con Eduardo Compta y realiza una nueva escapada a Andalucía. En Cádiz, ante la posibilidad de ser detenido y devuelto a su padre, embarca como polizón hacia Puerto Rico. En América llevará una vida muy dura tocando en Argentina, Uruguay, Brasil y Cuba. En Cuba, su padre que había sido destinado a la Aduana de la isla, le hace detener en Santiago de Cuba y se reintegra al hogar. Pero el padre encuentra que ha madurado y le permite viajar a Estados Unidos. Estamos en 1873 y Albéniz sólo tiene trece años.

De San Francisco a Nueva York, Albéniz tiene éxito con los conciertos y con exhibiciones casi circenses como tocar de espalda, con el teclado cubierto por una tela etc. Con el dinero que obtiene, vuelve a Europa y toca en Liverpool y Leipzig decidiendo – con catorce años – estudiar en esta ciudad piano y composición con Carl Reinecke y Salomon Jadassohn. Agotados los ahorros vuelve en 1875 a Madrid donde consigue la protección del Conde Morphy, secretario del rey Alfonso XII y alumno de Gevaert. Morphy le envía al Conservatorio de Bruselas donde estudiará con Rummel, Brassin y Dupont. En los tres años que

pasa en Bruselas – en los que se inserta otra escapada novelesca a Estados Unidos – consigue el Premio Extraordinario del Conservatorio y decide ir a Budapest para estudiar con Liszt. En 1880 viajará con Liszt por varias ciudades europeas y a final de año intenta ingresar como monje benedictino en Salamanca, aunque su vocación religiosa pasa rápido.

Realizó una nueva gira como pianista por hispanoamérica y fracasa en cambio como empresario y director de una compañía de zarzuela. En 1882 conoce a Felipe Pedrell y se convierte a las creencias del nacionalismo musical. En 1883 se casa con su discípula Rosina Jordana con la que tendrá tres hijos y se establece en Barcelona como profesor y pianista del Café Colón. Arruinado de nuevo, esta vez en la Bolsa, reside en Madrid de 1885 a 1889, realizando frecuentes giras por Europa como solista o con el violinista Enrique Fernández Arbós a quien había conocido durante sus estudios en Bruselas.

Bajo la influencia de su esposa, se instala en París en 1893 y va dejando de lado la carrera de concertista para alternar la enseñanza con la composición. Hace amistad con Fauré, Debussy y Dukas y en 1898 será ocasionalmente profesor de la Schola Cantorum. Mantiene también relaciones con Londres donde establecerá un contrato con el banquero Francis Money-Coutts que le pasará una pensión regularmente con la obligación de poner música a sus textos operísticos. Surgen así varias óperas sobre el ciclo artúrico pero muy especialmente *Pepita Jiménez* que se representa en varias ciudades europeas. Pero desde 1898 contrae una enfermedad que es mal diagnosticada y que se va agravando con el tiempo convirtiéndose en una uremia.

En 1906 busca reposo en Niza donde comienza a escribir *Iberia*. En dos años completará los cuatro cuadernos que va estrenando a medida que los presenta Blanche Selva. Pero él mismo tocará en Bruselas dos fragmentos – *Almería* y *Triana* – y en París la enfermedad apenas le deja salir de casa. Le visitan los amigos y Marguerite Long le toca sus obras al piano. Los médicos le recomiendan trasladarse al campo y el 1 de Abril de 1909 llega a Cambo-les-Bains en los Pirineos franceses. En su lecho de enfermo recibe la noticia de que, a propuesta de Fauré, Debussy, Dukas, d'Indy y Lalo el Gobierno Francés le concede la Legión de Honor. El 18 de Mayo de 1909 muere al atardecer rodeado por su familia. Deja sin terminar dos obras pianísticas cuya pertenencia o no a un hipotético quinto cuaderno de *Iberia* se ha discutido mucho. Las piezas son *Azulejos* y *Navarra* que serían terminadas respectivamente por Enrique Granados y Déodat de Séverac.

### **Suite Iberia, Vol.1**

Sin duda es la *Suite Iberia* la cumbre de la obra de Albéniz y uno de los más grandes monumentos pianísticos de todos los tiempos, tanto por sus avances en la técnica del instrumento como por su compleja escritura y su fuerza creativa capaz de trascender hacia el futuro. Desde luego es una obra que se inserta en las corrientes nacionalistas pero con esa fuerza y esa profundidad que hacen de lo particular una fuente universal y no sólo un dato pintoresco o colorista. Albéniz había practicado durante muchos años la pieza de género o pieza característica cercana a la música de salón. En muchas de ellas había ciertos acentos españoles que eran más bien superficiales, estampas más o

menos exóticas que se consumían con facilidad en la Europa musical de su tiempo y visiones acomodaticias de una España atrasada pero peculiar. Incluso el dato folklórico es en esta clase de piezas muy a menudo sólo una dato de color local que no afecta para nada a la estructura, la armonía, el ritmo o la articulación de la pieza cuya morfología sigue siendo la de la pieza de género.

No obstante lo anterior, algunas piezas de Albéniz de la etapa que comentamos llevan larvados los gérmenes de algo que dará su fruto en el futuro. Muy a menudo, la explotación de lo español va más lejos de lo que se hubiera debido predecir y, aunque en ocasiones va envuelto en lugares comunes, ya hay rasgos de profundidad racial capaz de influenciar la composición. Se diría que hay una intuición de lo que más adelante va a ser racionalizado y convertido en un credo.

Como en el caso de Falla, de Granados y de tantos otros, el influjo decisivo en el cambio de mentalidad compositiva y de actitud ante lo nacional lo da ese personaje tan importante que fue Felipe Pedrell. Musicólogo, teórico y compositor quizá no supo plasmar sus ideas en sus obras de creación con la certeza que lo hicieron sus discípulos, pero sin duda es su posición ideológica la que les permitió a aquellos conseguir unos logros que a él le quedaron más lejanos. El encuentro de Albéniz con Pedrell es un auténtico Camino de Damasco en el que Albéniz queda absolutamente convencido de buscar las fuentes para su creatividad en las músicas autóctonas hispánicas y no sólo en las folklóricas sino también en las obras cultas históricas, como Falla lo realizará tan claramente en algunas de sus composiciones. Albéniz no sólo se convirtió a esas ideas y las practicó sino que

también fue un propagandista de las mismas. Joaquín Turina mismo contaba que en el estreno de su *Quinteto* en París, una obra influenciada por la Schola Cantorum, que Albéniz escuchó, aplaudió e hizo editar a sus expensas (cosa que ya había hecho con obras de Chausson) pero advirtiendo al autor que debía abandonar ese camino para investigar a fondo en las fuentes del nacionalismo musical español. Mientras, el propio Albéniz ahondaba en la idea con las piezas de su *Iberia* que no sólo acabaría por ser su testamento musical sino el más cumplido y lapidario ejemplo de su genio creativo para consagrarlo como a uno de los grandes compositores españoles de su tiempo y de los europeos de toda su generación.

*Iberia* es una colección de doce piezas divididas en cuatro cuadernos, cada uno de los cuales consta de tres. Albéniz llama impresiones a las piezas y es algo que no hay que olvidar pues si se ha emparentado la técnica de las piezas con la de Liszt, y no hay nada disparatado en esa filiación, Albéniz vivía de cerca la aventura estética de los músicos franceses que recibieron el sobrenombre de impresionistas, tal vez con poca precisión, y la rehace a su manera aunque guarde cuidadosamente las distancias. Una prueba es la fundamental diferencia en el tratamiento del tema español, que los franceses de entonces cultivaron con profusión. Ellos lo utilizaban de tema pintoresco de partida para hacer música francesa, Albéniz como pozo profundo del que sacar una música española de aliento universal.

El propio Albéniz habló de la extrema dificultad de esta obra, especialmente en las cartas que escribía a Joaquín Malats, el pianista catalán para quien él las pensaba aunque las estrenase antes Blanche Selva. Y también habló del andalucismo

profundo de la obra – él que era catalán – ya que todas sus piezas con una sola excepción se refieren a Andalucía. La excepción es madrileña y se refiere a la pieza *Lavapiés* que, sin embargo, también tiene rasgos andaluces en su temática. Se ha dicho que se trata de desarrollos muy amplios de ideas breves y algo de eso hay, pero también porque a través de las transformaciones, los arabescos y el gran barroquismo exuberante de la escritura se mantiene una férrea unidad de ideación que hace de las piezas acabados formales a los que nada sobra o falta, pese a la cantidad de aparentes añadidos que surgen por doquier a medida que cada pieza avanza. Cada pieza es un mundo en sí misma, un mundo que enlaza con la triada del cuaderno al que pertenece. Y los cuatro cuadernos crean un arco formal cerrado y absoluto que nos hace ver el total también como una macroforma.

*Evocación* abre el primer cuaderno y toda la obra y es sin duda la más sencilla de las doce piezas. En la partitura, el compositor llama a la pieza *Preludio* y en verdad lo es. Frente a la exuberancia rítmica y colorista de las demás piezas, ésta es melancólica, con una majestuosa serenidad que surge de lo español abstracto aunque en algún momento evoque un fandanguillo. *Evocación* es una pieza monotemática que no discurre tanto por variaciones sino por modificaciones del tema que se extiende en los diez primeros compases para modificarse con el mordente y la aparición más clara del fandanguillo. Este primer período se extiende por cincuenta y cuatro compases y da paso a un segundo período más lento con una modificación del mismo tema. El tercer período vuelve al tempo y tema del primero aunque mucho más corto y da paso al cuarto que es un trasunto del segundo

con cambio de registro. Albéniz indicó una amplia gama de intensidades sonoras que van desde cinco *p* a tres *f* así como un complejo uso de los pedales. Refinadísima manera de tocar que sustituye con las dificultades del matiz las que no hay aquí, como en las demás piezas, de otra índole virtuosística.

*El Puerto* es la segunda obra de este primer cuaderno. Se trata de una bulliciosa y colorista evocación de un puerto andaluz que no es, como a veces se ha dicho el de El Puerto de Santa María, localidad de la provincia de Cádiz, sino el puerto de la misma ciudad de Cádiz, el más internacional y populoso de los puertos españoles del siglo XIX. No es una descripción sino una estampa con un derroche de vida y alegría en la que se van esbozando ritmos de polos, bulerías y seguiriyas.

El primer período, de cincuenta y cuatro compases se abre con una especie de zapateado que en diversas formas recorrerá la obra y que tiene su origen en el polo flamenco. Hay sonoridades agresivas y cortantes, cambios rítmicos y dinámicos y el canto es más bien un grito o un pregón acompañado por seisillos.

El segundo período es más leve y fluido aunque también muy cambiante y da paso a un tercero que es una variante del primero. La coda tiene una inusual extensión y parecería evocar una calma y un color más nocturnos después del aluvión anterior. Algo que acaba la pieza de manera sobrecogedora.

*Corpus Christi en Sevilla* es la pieza que cierra el primer cuaderno y evoca una celebración religiosa que se celebraba con gran esplendor en toda España y singularmente en Andalucía. Albéniz nos pinta y nos evoca, en este caso las dos cosas, una solemne procesión en un día radiante de finales de primavera. Albéniz evoca el redoble de los tam-

bores y lanza un tema popular conocidísimo, el de la tarara, que va a recorrer toda la obra y se va a transfigurar de las más diversas maneras. También aparecen los rasgos de las saetas, cantos populares que surgen de los balcones al paso de la procesión, y la alegría y la algarabía de las calles. La dinámica es extraordinariamente diferenciada (entre cinco *p* y cinco *f*) y, pese a la extraordinaria complejidad de la pieza, formalmente puede describirse en cinco períodos (A-B-A-B-A) y una coda. Menos larga que la de *El Puerto*, la coda de esta obra es también un remanso tras el bullicio. Es el recuerdo de los toques y las campanas, de la lejanía de Sevilla y sus rumores.

El cuaderno fue dedicado por Albéniz a Madame Ernest Chausson y fue estrenado por Blanche Selva en la Sala Pleyel de París el 9 de Mayo de 1906.

### **Piezas Características op. 92**

Nos hallamos sin duda frente a una colección de piezas de muy diversa procedencia que fueron recogidas en una colección por razones puramente editoriales. Seguramente se trata de piezas compuestas en ocasiones diferentes y probablemente algo distantes en fecha aunque ninguna es posterior a 1888. No se trata, salvo la maravillosa excepción que veremos, de la mejor música albeniciana aunque sí nos dice mucho del repertorio que él solía cultivar y del ambiente musical en que se movieron los primeros años de su carrera de adulto.

*Gavota* es la pieza que abre la colección y que es una danza de género muy cercana a la música de salón. De esas características participa la tercera pieza titulada *Barcarola (Ciel sans nuages)* y que es una acomodaticia aproximación al género de la

barcarola salonera de las que se escribieron millares en toda Europa por esos años. En cambio, las piezas dos, cuatro, cinco y seis (*Minuetto a Sylvia*, *Plegaria*, *Conchita (Polka)* y *Pilar (Vals)* son verdaderas hojas de álbum sin duda escritas circunstancialmente para amigas, alumnas o admiradoras (o las tres cosas a la vez). La *Zambra* tiene más relieve y es una pieza andaluza con más cuerpo que las anteriores y un ritmo vital aunque no es tan valiosa como la última pieza. *Pavana*, *Polonesa* y *Mazurca* son de nuevo piezas que se acercan a las danzas de salón de la época mientras *Staccato (Capricho)* es una de esas obras, también frecuentes en la época, en la que cierto grado de exhibicionismo virtuosístico se convierte en la única razón de ser de la pieza. Pero el verdadero milagro, que salva una colección a menudo anodina, es la pieza final, *Torre Bermeja*, añadida a la colección pero sin duda concebida con otras miras. Nos hallamos ya ante el Albéniz que bastantes años más tarde va a producir el milagro de la *Iberia*.

Hasta entonces, la máxima aportación andalucista de Albéniz había sido la interesante *Rumores de la Caleta* inserta en la colección *Recuerdos de viaje*. Con *Torre Bermeja*, Albéniz da un paso más. Se trata de una de las torres de la Alhambra de Granada. Albéniz la evoca con un gran vigor y una paralela austeridad. Hay un vertiginoso tomasol de notas con una sólida base acórdica, jirones de cantos, evocaciones del staccato de la guitarra y una forma que prefigura el embrión de las *Iberia*, aquí una A-B-A. La parte central es más blanda y de creación de una atmósfera, pero los rasgos duros vuelven en la tercera parte concluyendo una pieza que poco que ver tiene con la colección a la que pertenece y a la que domina por completo. Las 11

primeras piezas fueron estrenadas por Albéniz en un concierto ofrecido en Barcelona en 1888 y *Torre Bermeja* fue estrenada también por el autor en la Sala Erard de París el 25 de Abril de 1889.

### **Mallorca (Barcarola) op. 202.**

A lo largo de su carrera, Albéniz compuso bastantes barcarolas ya que se trataba de una pieza de salón abundante en la literatura pianística de su época. Pero, si la mayoría carecen de un relieve especial, la que nos ocupa es bastante más que una simple barcarola al uso y se inserta dentro de una ambición mayor dentro de la estética nacionalista que ya ha abrazado. De hecho, aunque se concibe como una obra suelta, podría pertenecer a cualquiera de las series de *Suite Española* en las que van sucediéndose distintas ciudades o provincias españolas.

Con *Mallorca*, Albéniz evoca la isla de ese nombre y si el hecho de ser una barcarola subraya su entorno marítimo, tampoco están ausentes los cantos y los ritmos que personalizan la isla y que hacen de la pieza una página atractiva. Con su estructura básica de pregón y copla, tan frecuente en las evocaciones lugares de Albéniz, la pieza se desarrolla con una incuestionable nobleza temática y un ritmo muy característico. Nos hallamos ya ante el Albéniz que va a prefigurar *Iberia*. *Mallorca* debió escribirse en 1891 o poco antes ya que Albéniz la estrena y la lleva en repertorio en los conciertos que ofrece en Londres entre Abril y Junio de ese año y además se publicó entonces en Londres aunque la edición definitiva fuera en Madrid por la Unión Musical Española.

© **Tomás Marco 1998**

Pianista español nacido en Luxemburgo en octubre de 1966, **Miguel Baselga** 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, prosiguiéndola posteriormente con D. Eduardo Del Pueyo con quien trabajó hasta su fallecimiento. A partir de entonces, ha tenido una intensa actividad como solista. Desde 1988, su creciente actividad le ha permitido realizar giras por Argentina (1989/1990), Alemania (1990/1997), Francia (1989/1993/1997), Inglaterra (1997), y Austria (1997) así como a presentarse en algunas de las salas más importantes de España.

Ha actuado con orquestas como la Sinfónica de Rosario (Argentina, 1990), Orchestre National du Capitole de Toulouse (Francia, 1992), Sinfónica de Madrid (España, 1994), Orquesta Sinfónica Portuguesa (Lisboa, 1995), Orquesta Nacional de España (Madrid, 1997), Sinfónica de Tenerife (Tenerife/Lisboa, 1998) y Sinfónica de Minería (México DF, 1998).

En 1996, con motivo del 50 aniversario de la muerte de Manuel de Falla, grabó para el sello discográfico sueco BIS la obra completa para piano de este autor (BIS-CD-773), presentándose en Noviembre de ese año en el Auditorio Nacional de Madrid dentro de la temporada de la Asociación Filarmonica de Madrid, teniendo una muy buena aceptación tanto nacional como internacionalmente.

Actualmente, y prosiguiendo con su labor discográfica, acaba de grabar para la misma compañía la grabación del primer volumen de lo que será la obra integral para piano de Isaac Albéniz y que será presentado en el Festival Internacional de Música de Perelada –1998–.

Ohne jeden Zweifel ist Isaac Albéniz einer der Höhepunkte der spanischen Musik, und er dominierte die spanische Musik des 19. Jahrhunderts, um gleichzeitig jene des 20. zu beginnen. Während seine Musik am Anfang und sogar später in seiner Karriere vieles dem Geiste der damaligen Zeit verdankte, den eindeutigen Einflüssen von Chopin und der Salonmusik, wurde sie doch allmählich immer tiefgründiger und persönlicher, um schließlich einen hohen Standard bedeutender Virtuosität und der Umwandlung eines nationalen Materials zu erreichen, das im ersten Augenblick vielleicht malerisch und nett scheint, später aber eine tiefe Quelle komplexer kompositorischer Neuerungen wird. Bei alledem muß man in Betracht ziehen, daß sein Leben kurz war – er wurde nicht einmal fünfzig Jahre alt – und daß sicherlich die Reife, zu der er gelangt war, als ihn der Tod überraschte, viele weitere, hochinteressante musikalische Beiträge von ihm erwarten ließ. Andererseits muß betont werden, daß sein Leben meteorenhaft und abwechslungsreich war, daß er ein Wunderkind war, das vom frühesten Kindesalter im beruflichen Kontakt zur Musik stand, und daß er ein abenteuerliches, manchmal geradezu phantastisches Leben führte.

Isaac Albéniz wurde am 29. Mai 1860 im katalanischen Dorf Camprodon (Provinz Gerona) geboren. Der Geburtsort war sozusagen vom Zufall gewählt, denn sein Vater war Zollangestellter und wohnte nur zufällig dort. Die Familie übersiedelte in der Tat nach Barcelona als er ein Jahr alt war. Sein erster Klavierlehrer war seine ältere Schwester Clementina, und bereits mit vier Jahren gab er ein Konzert im Teatro Romea, das großes Aufsehen erregte, da einige Personen glaubten, daß es sich

um einen Trick handelte, und daß ein erwachsener Pianist hinter dem Vorhang spielte. Anschließend wurde Narciso Oliveras sein Lehrer, und mit sechs Jahren ging er mit seiner Mutter und Schwester nach Paris, wo er einige Monate bei Antoine-François Marmontel studierte, um die Aufnahmeprüfung am Pariser Conservatoire vorzubereiten. Er schaffte die Prüfung, war aber um zwei Jahre zu jung um aufgenommen zu werden. Dann kehrte er nach Barcelona zurück, und mit seiner Schwester Clementina unternahm er eine Tournee durch Nordspanien. Als er acht Jahre alt war, zog die Familie nach Madrid, und dies war der Augenblick seines ersten Ausreisens, das ihn nach El Escorial brachte, und dann auf eine große Tournee nach Galicien, Kastilien, León, Saragossa, Valencia und Barcelona. Nur der Selbstmord seiner Schwester Blanca brachte ihn dazu, nach Hause zurückzukehren.

Nach Madrid zurückgekehrt studierte er bei Eduardo Compta und riß dann abermals nach Andalusien aus. In Cádiz, vor die Aussicht gestellt, festgenommen und zu seinem Vater zurückgebracht zu werden, ging er auf einen Frachtdampfer und begab sich nach Puerto Rico. In Mittel- und Südamerika führte er ein hartes Leben, indem er in Argentinien, Uruguay, Brasilien und Kuba spielte. Dort ließ ihn sein Vater, der dem Zoll der Insel zugeteilt worden war (die damals eine spanische Kolonie war, Anm. d. Ü.), in Santiago de Cuba festnehmen, und er mußte sich wieder dem Familienleben anschließen. Der Vater verstand aber, daß er inzwischen gereift war, und erlaubte ihm, in die USA zu reisen. Dies geschah im Jahre 1873, als Albéniz nur dreizehn Jahre alt war.

Von San Francisco bis New York feierte Albéniz große Erfolge mit seinen Konzerten, und mit

Vorfürhungen nahezu zirkushafter Art, wie mit den Händen hinter dem Rücken zu spielen, die Klaviatur durch ein Tuch bedeckt, usw. Mit dem eingespielten Geld kehrte er nach Europa zurück, um in Liverpool und Leipzig zu spielen, wo er mit vierzehn Jahren beschloß, Klavier und Komposition bei Carl Reinecke und Salomon Jadassohn zu studieren. Als seine Ersparnisse zu Ende waren, kehrte er 1875 nach Madrid zurück, wo er die Protektion des Grafen Morphy erhielt, des Sekretärs des Königs Alfonso XII und Schülers von Gevaert. Morphy schickte ihn an das Brüsseler Konservatorium, wo er bei Rummel, Brassin und Dupont studierte. In den drei Jahren, die er in Brüssel verbrachte – mit Ausnahme einer neuen dramatischen Eskapade in die USA – erhielt er einen Ersten Preis des Konservatoriums und beschloß, nach Budapest zu gehen um bei Liszt zu studieren. 1880 reiste er mit Liszt nach verschiedenen europäischen Städten, und zum Jahresende wollte er in das Kloster von Salamanca als Benediktinerbruder gehen, aber seine religiöse Berufung ging schnell vorüber.

Er führte eine abermalige Tournee als Pianist in Lateinamerika durch und machte ein finanzielles Fiasko als Impresario und Leiter einer Zarzuelagesellschaft. 1882 lernte er Felipe Pedrell kennen und ließ sich zum Glauben an den musikalischen Nationalismus bekehren. 1883 heiratete er seine Schülerin Rosina Jordana, mit der er drei Kinder bekam: sie ließen sich in Barcelona nieder, wo er Lehrer wurde, zugleich Pianist des Cafe Colón. Nochtmals ruiniert, diesmal auf der Börse, wohnte er 1885-89 in Madrid, von wo er häufige Tournees durch Europa unternahm, als Solist oder mit dem Geiger Enrique Fernández Arbós, den er während seiner Studien in Brüssel kennengelernt hatte.

Unter dem Einfluß seiner Frau ließ er sich 1893 in Paris nieder, wo er seine Karriere als Konzertpianist zur Seite schob, um sich abwechselnd dem Unterricht und dem Komponieren zu widmen. Er wurde mit Fauré, Debussy und Dukas befreundet und diente 1898 zeitweise als Professor an der Schola Cantorum. Er hielt auch gute Verbindungen zu London aufrecht, wo er einen Vertrag mit dem Bankier Francis Money-Coutts schrieb, der ihm eine regelmäßige Rente zahlte, wofür er dessen Operntexte vertonen sollte. So entstanden verschiedene Opern über den Arthurzyklus, aber ganz besonders *Pepita Jiménez*, die in verschiedenen europäischen Städten aufgeführt wurde. Ab 1898 litt er aber an einer Krankheit, die schlecht diagnostiziert wurde und sich mit der Zeit verschlechterte, indem sie sich zu einer Hamvergiftung entwickelte.

1906 suchte er in Nice Erholung, und begann dort, *Iberia* zu schreiben. In zwei Jahren vollendete er die vier Hefte, die von Blanche Selva erstmals gespielt wurden. Selbst spielte er in Brüssel zwei Fragmente – *Almería* und *Triana* – aber in Paris ließ ihn die Krankheit kaum mehr außer Haus gehen. Seine Freunde besuchten ihn, und Marguerite Long spielte ihm auf dem Klavier seine Werke vor. Die Ärzte empfahlen, daß er sich aufs Land begeben sollte, und am 1. April 1909 kam er in Cambo-les-Bains in den französischen Pyrenäen an. Auf seinem Krankenlager erreichte ihn die Nachricht, daß ihm die französische Regierung auf den Vorschlag von Fauré, Debussy, Dukas, d'Indy und Lalo die Ehrenlegion verliehen hatte. Am Abend des 18. Mai 1909 starb er, von seiner Familie umgeben. Er hinterließ zwei unvollendete Klavierwerke, deren Zugehörigkeit zu einem hypothetischen fünften Heft der *Iberia* eine vielbesprochene



Frage wurde. Die Stücke sind *Azulejos* und *Navarra*; sie wurden von Enrique Granados bzw. Déodat de Séverac vollendet.

### **Suite Iberia, Heft 1**

Zweifelsohne ist die Suite *Iberia* der Gipfel von Albéniz' Schaffen, und noch dazu eines der größten pianistischen Monumente aller Zeiten, sowohl aufgrund der instrumentaltechnischen Fortschritte als auch wegen des komplexen Satzes und einer kreativen Kraft, die groß genug ist, um in die Zukunft zu weisen. Sie ist natürlich ein Werk, das sich in die nationalistischen Strömungen einreihen läßt, aber mit einer Kraft und Tiefe, die aus ihr eine universale Quelle machen, nicht nur ein malerisches oder koloristisches Werk. Während vieler Jahre hatte sich Albéniz den Genrestücken gewidmet, wie sie in der Nähe der Salonmusik vorkommen. In vielen von ihnen gab es einen gewissen spanischen Ton, der ziemlich oberflächlich war, mehr oder wenig exotische Bilder, die im damaligen musikalischen Europa gebräuchlich waren, und gefällige Visionen eines rückständigen aber charakteristischen Spanien. In dieser Gattung von Stücken findet man zusammen mit dem folkloristischen Charakter sehr häufig nur eine Art Lokalkolorit, die auf keine Weise die Struktur, die Harmonik, den Rhythmus und die Artikulation des Stücks beeinflusst, dessen Morphologie weiterhin die eines Genrestücks ist.

Trotzdem gibt es einige Stücke, die Albéniz in der hier besprochenen Zeit schrieb, die latente Keime von dem enthalten, das später fruchtbar werden sollte. Sehr häufig wird die Ausnützung des Spanischen weiter als vorgesehen getrieben, und obwohl sie gelegentlich in Klischees gekleidet ist, gibt es schon Züge eines tiefen Nationalismus, die

die Komposition zu beeinflussen fähig sind. Man könnte sagen, daß es eine Intuition dessen gibt, was später rationalisiert und in ein Credo verwandelt werden sollte. Wie im Falle von Falla, Granados und anderen übte Felipe Pedrell den entscheidenden Einfluß aus bei der Veränderung der kompositorischen Mentalität in Richtung des Nationalen. Als Musikwissenschaftler, Theoretiker und Komponist führte er seine Ideen vielleicht in seinen eigenen schöpferischen Werken nicht mit jener Sicherheit durch wie seine Schüler, aber es war ohne Zweifel seine ideologische Einstellung, die es ihnen erlaubte, einige Errungenschaften zu erzielen, die ihm doch etwas fremd waren. Die Begegnung zwischen Albéniz und Pedrell war ein echter Damaskusgang, indem Albéniz völlig überzeugt war, die Quellen seiner Kreativität in der eingeborenen spanischen Musik zu suchen, und zwar nicht nur in der folkloristischen, sondern auch in den historischen Werken, wie es Falla in einigen seiner Werke so deutlich durchführte. Albéniz ging nicht nur zu diesen Ideen über, und führte sie durch, sondern er propagierte sie dann auch selbst. Joaquín Turina selbst erzählte, daß Albéniz die Pariser Premiere seines durch die Schola Cantorum beeinflussten *Quintetts* hörte, applaudierte, und das Werk dann auf eigene Rechnung herausgab (wie er es bereits mit Werken von Chausson getan hatte), dann allerdings dem Komponisten riet, er sollte diesen Weg verlassen, um die Quellen des spanischen musikalischen Nationalismus zu erforschen. Zeitweise vertiefte Albéniz noch diese Idee in seiner *Iberia*, die er nicht nur als musikalisches Testament komponierte, sondern auch als vollendetstes und lapidarstes Beispiel seines kreativen Genies, das ihn als einen der großen spanischen

Komponisten seiner Zeit und der Europäer seiner ganzen Generation verankern sollte.

*Iberia* ist eine Sammlung von zwölf Stücken, auf vier Hefte zu je drei Stücken verteilt. Albéniz nennt sie „Impressionen“, was man nicht vergessen darf, denn die Technik der Stücke ist mit jener von Liszt verwandt. Diese Charakteristik ist in keiner Weise absurd, denn Albéniz lebte in der Nähe der ästhetischen Abenteuer jener französischen Musiker, denen die Bezeichnung „Impressionisten“ gegeben wurde, vielleicht ohne allzu viel Exaktheit, aber er veränderte alles auf seine Weise, und war dabei auf die Distanz bedacht. Ein Beweis dafür ist der fundamentale Unterschied in der Behandlung des spanischen Themas, wie sie von den Franzosen damals extravaganter betrieben wurde. Sie verwendeten es zunächst als pittoreskes Thema um eine französische Musik zu schaffen. Albéniz benutzte es als tiefe Quelle, aus welcher er eine spanische Musik mit universalem Atem holte.

Selbst sprach Albéniz von der extremen Schwierigkeit dieses Werkes, besonders in Briefen an Joaquín Malats, den katalanischen Pianisten, für den das Werk gedacht war, obwohl die Uraufführung von Blanche Selva gespielt wurde. Er sprach auch vom tiefen „Andalusismus“ des Werkes – er, der er Katalane war – denn sämtliche Stücke, mit einer einzigen Ausnahme, beziehen sich auf Andalusien. Die Ausnahme ist madridisch; es handelt sich um das Stück *Lavapiés*, das allerdings thematisch auch andalusische Züge aufweist. Es ist gesagt worden, daß es sich um sehr umfangreiche Entwicklungen ganz kurzer Ideen handelt, was teilweise wahr ist, aber auch weil eine feste schöpferische Einheit durch die Transformationen, Arabesken und den prunkvollen Stil erhalten bleibt,

wodurch die Stücke zu soliden Schöpfungen werden, wo nichts fehlt, trotz der Anzahl der Zusätze, durch welche jedes Stück vorangetrieben wird. Jedes von ihnen ist eine eigene Welt, eine Welt, die sich der Dreiheit des Heftes anschließt, zu welchem es gehört. Und die vier Hefte bilden einen geschlossenen und absoluten Bogen, der uns das Ganze als Makroform betrachten läßt.

Die *Evocación* öffnet das erste Heft und die ganze Suite. Dies ist ohne Zweifel das einfachste der zwölf Stücke. In der Partitur nennt der Komponist das Stück *Preludio*, und in Wirklichkeit ist es genau das. Der rhythmischen und koloristischen Überschwenglichkeit der anderen Stücke gegenübergestellt ist es melancholisch, mit einer majestätischen Ruhe, die einem abstrakten „Spanischum“ entspringt, obwohl hier und da ein Fandanguillo zum Vorschein kommt. Die *Evocación* ist ein monothematisches Stück, das nicht in Variationen dahinfließt, sondern durch Modifizierungen des Themas, das sich in den zehn ersten Takten ausbreitet, um sich dann durch den Mordent und die deutlichere Struktur des Fandanguillo zu modifizieren. Dieser erste Teil dehnt sich über 54 Takte hinaus und wird dann von einem zweiten Teil abgelöst, der langsamer ist, mit einer Modifizierung desselben Themas. Der dritte Teil kehrt zum Tempo und Thema des ersten zurück; er ist allerdings viel kürzer und wird vom vierten abgelöst, der eine Kopie des zweiten ist, mit einem Wechsel des Registers. Albéniz schreibt ein weites Spektrum von Lautstärken vor, das sich vom fünffachen Piano bis zum dreifachen Forte erstreckt, außerdem eine komplizierte Pedalbehandlung. Es ist eine äußerst raffinierte Spieltechnik, bei der Schwierigkeiten hinsichtlich der Nuancierung die Virtuosität

ersetzen, von der die anderen Stücke gefüllt sind – hier gibt es sie gar nicht.

*El Puerto (Der Hafen)* ist das zweite Stück des Hefts, in dem ein andalusischer Hafen lebhaft und koloristisch geschildert wird. Es handelt sich nicht, wie manchmal gesagt wurde, um den Puerto de Santa María in der Provinz Cádiz, sondern um den Hafen der Stadt Cádiz, der unter den spanischen Häfen des 19. Jahrhunderts der internationalste und am meisten bevölkerte war. Dies ist keine Beschreibung, sondern eine Gravur mit viel Leben und Freude, wo Rhythmen der „Polos“, der „Bulerías“ und der „Seguiriyas“ skizziert werden.

Der erste Teil, mit 54 Takten, beginnt mit einer Art „Zapateado“, der in verschiedenen Formen im ganzen Stück zu finden ist, und der seinen Ursprung im „Flamenco-Polo“ hat. Es gibt aggressive und schneidende Klänge, rhythmische und dynamische Wechsel, und der Gesang ist eher ein Schrei oder eine Kundgebung, von Sechzehnteln begleitet.

Der zweite Teil ist leichter und fließender, allerdings ebenfalls sehr wechselhaft, und wird von einem Dritten abgelöst, der eine Variante des ersten ist. Die Coda ist auf ungewöhnliche Weise erweitert und scheint nach der gewesenen Flut eine eher nächtliche Ruhe und Farbe zu schildern. So endet das Stück mit einer Art Zittern.

*Corpus Christi en Sevilla (Fronleichnam in Sevilla)*, das letzte Stück des ersten Hefts, schildert eine religiöse Zeremonie, die in ganz Spanien, besonders aber in Andalusien groß gefeiert wurde. Albéniz malt vor allem zwei Sachen: einen feierlichen Umzug und einen strahlenden Spätfrühlingstag. Er läßt die Trommeln wirbeln und bringt ein sehr bekanntes Volksthema, „La tarara“, das im ganzen Stück in den verschiedenartigsten Gestalten

zu hören ist. Es sind auch Züge der „Saetas“ zu hören, Volkslieder, die im Laufe des Umzugs von den Balkonfenstern ertönen, sowie die Freude und das Schwätzen in den Straßen. Die Dynamik ist außerordentlich differenziert (vom fünffachen Piano bis zum fünffachen Forte), und trotz der außerordentlichen Komplexität des Stücks kann man es als fünfteilig (A-B-A-B-A) mit einer Coda bezeichnen. Diese ist kürzer als jene von *El Puerto*, dient aber ebenfalls als friedlicher Zufluchtsort nach dem ganzen Gewirr. Sie ist eine Erinnerung an die Hornstöße und die Glocken des entfernten Sevilla mit seinen ganzen Geräuschen.

Albéniz widmete Madame Ernest Chausson das Heft, und Blanche Selva spielte die Uraufführung in der Pariser Salle Pleyel am 9. Mai 1906.

## **Piezas Características op. 92 (Charakteristische Stücke)**

Vor uns haben wir ohne Zweifel eine Sammlung von Stücken sehr unterschiedlicher Provenienz, die aus rein verlagstechnischen Gründen zusammengestellt wurden. Es handelt sich sicherlich um Stücke, die bei verschiedenen Gelegenheiten, zeitlich vermutlich weit auseinander komponiert wurden, wobei allerdings keines später als 1888 entstand. Abgesehen von der hervorragenden Ausnahme, die wir sehen werden, handelt es sich nicht um Albéniz' beste Musik, aber sie sagt uns viel über das Repertoire, das er pflegte, und über die musikalische Atmosphäre, in der er die ersten Jahre seiner erwachsenen Karriere verbrachte.

Die Sammlung beginnt mit der *Gavota*, einem mit der Salonmusik eng verwandten Genrestück. Ähnliche Züge weist das dritte Stück auf, *Barcarola*, das zur Gattung der Salonbarkarole gehört.

von der in jenen Jahren Tausende in ganz Europa geschrieben wurden. Die Stücke 2, 4, 5 und 6 – *Minuetto a Sylvia*, *Plegaria*, *Conchita (Polka)* und *Pilar (Walzer)* – sind hingegen echte AlBUMblätter, zweifelsohne Gelegenheitskompositionen für Freundinnen. Schüler oder Bewunderinnen (oder alle drei zugleich). *Zambra* hat mehr Profil; es ist ein andalusisches Stück, gewichtiger als die vorigen und mit einem wichtigen, vitalen Rhythmus. *Pavana*, *Polonesa* und *Mazurca* sind wieder mit den damaligen Salontänzen verknüpfte Stücke, während *Staccato (Capricho)* eines von den damals ebenfalls üblichen Stücken ist, wo ein gewisses Maß an virtuosem Exhibitionismus die einzige Existenzberechtigung ist. Aber das wahre Wunder, das eine häufig unbedeutende Sammlung rettet, ist das abschließende Stück, *Torre Bermeja*, der Sammlung beigefügt, aber zweifelsohne mit höheren Zielen konzipiert. Wir finden hier bereits den Albéniz, der viele Jahre später das Wunder *Iberia* schaffen sollte.

Bis dahin war Albéniz größter andalusistischer Beitrag die interessante *Rumores de la Caleta* gewesen. Teil der Sammlung *Reiseerinnerungen*. Mit *Torre Bermeja* geht Albéniz um einen Schritt weiter. Es handelt sich um einen der Türme der Alhambra bei Granada. Albéniz schildert ihn kraftvoll und mit entsprechender Strenge. Es gibt eine schwindelerregende Sonnenblume aus Tönen mit einer soliden Grundlage aus Akkorden, Bruchstücken von Liedern, Nachahmungen des Gitarrenstaccatos, und einer Form, die ein Embryo der Perioden der *Iberia* darstellt, hier als A-B-A. Der Mittelteil ist schwächer, aber die stärkeren Züge kehren im dritten Teil zurück, um ein Stück zu beenden, das mit der Sammlung kaum etwas zu tun hat, der es angehört, und die es völlig dominiert.

Die ersten elf Stücke wurden von Albéniz bei einem Konzert in Barcelona 1888 uraufgeführt; er spielte auch die Erstaufführung des *Torre Bermeja* in der Pariser Salle Érard am 25. April 1889.

### **Mallorca (Barcarola) op. 202**

Sein ganzes Leben lang komponierte Albéniz zahlreiche Barkarolen, denn es handelte sich um ein Salonstück, das in der Klavierliteratur seiner Zeit sehr häufig war. Die meisten hatten wohl keinen besonderen Charakter, aber die hier vorliegende ist viel wichtiger als eine einfache Gebrauchsbarkarole: sie ist vielmehr Teil eines wichtigen Strebens der nationalistischen Ästhetik, der er sich angeschlossen hatte. Obwohl sie als beiläufiges Werk betrachtet wird, könnte sie jeder Serie der *Suite Española* angehören, wo wir verschiedenen Städten und Provinzen Spaniens begegnen.

In *Mallorca* schildert Albéniz die Insel, wobei die Barkarole die maritime Umgebung betont, und die auf die Insel bezogenen Lieder und Rhythmen sind nie weit weg, sondern machen aus dem Stück ein attraktives Notenblatt. Mit einer grundlegend auf Straßenrufen und *Coplas* basierenden Struktur, die in Albéniz' Ortsschilderungen so häufig ist, wickelt sich das Stück mit unleugbarer Noblesse und einem charakteristischen Rhythmus ab. Wir stehen bereits vor jenem Albéniz, der *Iberia* ahnen läßt. *Mallorca* muß 1891 oder etwas früher komponiert worden sein, denn Albéniz spielte die Uraufführung und brachte das Stück im Repertoire der Konzerte mit, die er im April und Juni jenes Jahres in London gab, und es wurde noch dazu in London herausgegeben, obwohl die endgültige Ausgabe durch die Unión Musical Española erfolgte.

© **Tomás Marco 1998**

Der spanische, 1966 in Luxemburg geborene Pianist **Miguel Baselga** begann mit sechs Jahren, Klavier zu spielen. Seine ganze Musikausbildung fand am Kgl. Musikonservatorium in Lüttich statt, dessen ersten Preis für Klavier er 1985 erhielt. Anschließend studierte er bei dem hervorragenden spanischen Pianisten Eduardo Del Pueyo bis zu dessen Tod weiter. Seit damals war er intensiv als Solist tätig. Seit 1988 unternahm er lange Tourneen in Argentinien (1989/1990), Deutschland (1990/1997), Frankreich (1989/1993/1997), England (1997) und Österreich (1997), und er stellte sich in einigen der wichtigsten spanischen Konzerthäuser vor.

Er spielte mit Orchestern wie Sinfónica de Rosario (Argentinien 1990), Orchestre National du Capitole de Toulouse (Frankreich 1992), Sinfónica de Madrid (Spanien 1994), Orquesta Sinfónica Portuguesa (Portugal 1995), Orquesta Nacional de España (Spanien 1997), Sinfónica de Tenerife (Teneriffa/Lissabon 1998) und Sinfónica de Minería (Mexiko DF. 1998).

Anlässlich des 50. Todestags von Manuel de Falla spielte er 1996 für BIS das gesamte Klavierschaffen des Komponisten ein (BIS-CD-773). Im selben Jahr spielte er im Madrider Auditorio Nacional de Música mit der Asociación Filarmónica de Madrid, und er wurde national und international gebührend gefeiert. Als Solist mit Orchester wird er in Europa und Argentinien immer mehr gefragt.

Miguel Baselga wurde eingeladen, als Solist im Rahmen der Lissabonner Weltausstellung 1998 zu erscheinen, sowie bei einem 25-Jahre-Jubiläumskonzert von BIS. Dieser erste Teil des gesamten Klavierschaffens von Isaac Albéniz wurde im Laufe des Internationalen Festivals Perelada 1998 vorgestellt.

**S**ans aucun doute, Albéniz est l'un des sommets de la composition espagnole et domine la musique hispanique du XIX<sup>ème</sup> siècle pour ouvrir, en même temps, celle du XX<sup>ème</sup>. Si sa musique est dans ses débuts et même dans le courant de sa carrière débitrice de l'esprit de son temps, des influences évidentes de Chopin et de la musique de salon, peu à peu elle devient plus profonde et personnelle pour finalement atteindre les hauts sommets de virtuosité et de transfiguration de son inspiration nationale laquelle, étant au début pittoresque et aimable, devient par la suite une source profonde de nouveautés compositives. Il faut néanmoins ne pas oublier que sa vie fut brève – il n'arriva pas à la cinquantaine – et que probablement la maturité qu'il venait d'atteindre au moment de son décès laissait prévoir de nouvelles contributions musicales d'un grand intérêt. Par contre il faut signaler que sa vie fut météorique et changeante et qu'il fut un enfant prodige qui, depuis son plus jeune âge, était en contact professionnel avec la musique et qu'il mena une vie aventurière et très souvent romanesque.

Isaac Albéniz naquit à Camprodon, province de Gérone, le 29 mai 1860 mais l'année suivante sa famille s'installa à Barcelone. Son premier professeur de piano fut sa sœur aînée Clementina qui le prépara pour son premier concert à l'âge de quatre ans au Théâtre Romea, concert qui remporta un grand succès. Narciso Oliveras fut ensuite son professeur et à six ans il fut emmené par sa mère à Paris où il étudia quelques mois avec Antoine-François Marmontel pour préparer son accès au Conservatoire où il fut admis mais prié, dû à son bas âge, de retarder de deux ans son entrée. Quand il eut huit ans, sa famille s'installa à Madrid où eut

lieu sa première fugue à l'Escorial puis à Galice, Léon, Saragosse, Valence et Barcelone. Ce ne fut que le suicide de sa sœur Blanca qui l'obligea à retourner chez lui.

De nouveau à Madrid il étudie avec Eduardo Compta et réalise une nouvelle escapade en Andalousie où, à Cadix, craignant être arrêté et rendu à ses parents, il s'embarque clandestinement pour Porto-Rico. En Amérique, il mène une vie très dure jouant en Argentine, à l'Uruguay, au Brésil et à Cuba. C'est ici que son père, muté à la douane de l'île, (à cette époque colonie espagnole, N. du T.) le fait arrêter à Santiago de Cuba. Réintégré au foyer, son père le trouvant déjà mûr lui permet de voyager aux Etats-Unis. Nous sommes en 1873 et Albéniz n'a qu'à peine treize ans.

De San Francisco à New-York il eut un grand succès comme concertiste et avec des exhibitions proches du cirque telles que jouer du piano de dos, avec un tissu sur le clavier, etc. Avec l'argent gagné, il revient en Europe et joue à Liverpool et à Leipzig où, à 14 ans, il décide d'y étudier le piano et la composition avec Carl Reinecke et Salomon Jadassohn. Sans ressources, il retourne à Madrid en 1875 et obtient la protection du Comte Morphy, secrétaire du roi Alfonso XII et élève de Gevaert. Morphy l'envoie au Conservatoire de Bruxelles où il étudiera avec Rummel, Brassin et Dupont. Les trois ans de Bruxelles (avec une fugue romanesque aux États-Unis) lui suffisent pour obtenir le Premier Prix du Conservatoire. Par la suite il décida d'aller à Budapest pour étudier avec Liszt. En 1880 il voyage avec lui dans plusieurs villes européennes. Finalement, il essaya d'entrer dans l'ordre des bénédictins à Salamanque mais sa vocation tourna court.

Il réalisa une nouvelle tournée en Amérique du Sud mais échoua comme imprésario et directeur d'une compagnie de zarzuela. En 1882 il fait connaissance de Felipe Pedrell et se convertit aux croyances du nationalisme musical. En 1883 il épouse son élève Rosina Jordana qui lui donnera trois fils et s'installe à Barcelone comme professeur et pianiste du Café Colón. A nouveau ruiné, cette fois-ci à la bourse, il s'installe à Madrid de 1885 à 1889 tout en réalisant des tournées fréquentes en Europe comme soliste ou avec le violoniste Enrique Fernández Arbós qu'il avait connu lors de ses études à Bruxelles.

Sous l'influence de son épouse, il s'installe à Paris en 1893 et, laissant de côté sa carrière comme concertiste, se voue à l'enseignement et la composition. Il devient l'ami de Fauré, de Debussy et de Dukas et en 1898 il deviendra occasionnellement professeur de la Schola Cantorum. Il établit aussi des liens avec Londres où il signe un contrat avec le banquier Francis Money-Coutts qui lui fera parvenir une pension avec l'obligation de mettre la musique à ses textes d'opéra. C'est ainsi que surgiront plusieurs opéras sur le cycle d'Arthur et surtout *Pepita Jiménez* qui sera représenté dans plusieurs villes européennes. Mais dès 1898 il attrape une maladie qui s'aggravera suite à un mauvais diagnostic, aboutissant par la suite en urémie.

En 1906, il cherche repos à Nice où il commence à composer *Iberia*. En deux ans il achèvera quatre cahiers qu'il présentera au fur et à mesure qu'il les produira. Il jouera lui-même deux fragments à Bruxelles – *Almería* et *Triana* – mais à Paris la maladie l'empêche même de quitter sa maison. Ses amis le visitent et Marguerite Long

joue ses œuvres au piano. Les médecins lui recommandent de s'installer à la campagne et le 1<sup>er</sup> avril 1909 il arrive à Cambo-les-Bains, dans les Pyrénées-Atlantiques. Sur son lit de mort, il reçoit la nouvelle d'avoir été décoré de la Légion d'Honneur sur proposition de Fauré, Debussy, Dukas, d'Indy et Lalo. Le 18 mai 1909, Albéniz meurt à la tombée du jour entouré de sa famille. Il laisse deux pièces inachevées pour piano dont l'appartenance à un hypothétique cinquième cahier d'*Ibéria* a été très controversée. Il s'agit de *Azulejos* et *Navarra* qui seront terminées par Enrique Granados et Déodat de Séverac respectivement.

### Suite Ibéria Vol. 1

Sans doute, la *Suite Ibéria* est la faite de l'œuvre d'Albéniz et l'un des plus grands monuments pianistiques de tous les temps autant par ses avancées dans la technique de l'instrument que par son écriture complexe et sa force créative, capable de transcender vers le futur. Cela va sans dire qu'il s'agit d'une œuvre insérée dans les courants nationalistes mais avec une telle force et une telle profondeur que les particularités régionales deviennent une source universelle et non seulement une donnée pittoresque ou coloriste. Albéniz avait pratiqué pendant de longues années la pièce de genre, c'est-à-dire la pièce proche de la musique de salon. Dans beaucoup d'entre elles on trouvait des accents espagnols qui étaient plutôt superficiels, des estampes plus ou moins exotiques à l'usage dans l'Europe musicale de son temps et de visions accomodées à une Espagne arriérée mais particulière. Même les données folkloriques de ce genre de pièces ne sont très souvent que des détails de couleur locale qui ne touchent pas à la structure, à

l'harmonie, au rythme ou à l'articulation de la pièce dont la morphologie continue à être celle de la pièce de genre.

Malgré ce qui a été dit, certaines pièces d'Albéniz du moment dont nous parlons portent déjà les germes de ce qui donnera ses fruits dans le futur. Très souvent, l'exploitation de l'attachement à l'Espagne va au delà de ce que l'on aurait pu prévoir et quoique à l'occasion il va enveloppé de lieux communs, on trouve déjà des traits de profondeur raciale capable d'influencer la composition. On dirait qu'il y a une intuition de ce qui, plus tard, va être rationalisé et transformé en un credo. Comme dans le cas de Granados, de Falla et de tant d'autres, l'influence décisive dans le changement de mentalité et d'attitude face au nationalisme espagnol lui sera donné par cet important personnage que fut Felipe Pedrell. Musicologue, théoricien et compositeur, peut-être ne fut-il pas capable de façonner ses idées dans ses œuvres créatrices avec l'aplomb que le firent ses disciples mais, sans aucun doute, ce fut sa position idéologique qui lui permit d'atteindre des succès autrement inaccessibles pour lui. La rencontre d'Albéniz et de Pedrell est un authentique chemin de Damas où Albéniz devient absolument convaincu qu'il doit chercher les sources de sa créativité dans la musique autochtone hispanique et non seulement dans la folklorique mais aussi dans les œuvres cultivées comme Falla le réalisera aussi clairement dans quelques unes de ses compositions. Albéniz, non seulement se convertit à ces idées et les mit en pratique mais il en devient en plus un propagandiste. Joaquín Turina racontait à la première de son *Quintette* à Paris, une œuvre influencée par la Schola Cantorum, qu'Albéniz écouta, applaudit et

fit éditer à son compte – ce qu’il avait déjà fait avec les œuvres de Chausson – mais en avertissant Turina qu’il devait abandonner ce chemin pour faire des recherches sur les sources du nationalisme musical espagnol. Entretemps, Albéniz approfondissait cette idée avec son *Ibéria* qui non seulement deviendra son testament musical mais aussi l’exemple le plus accompli de son génie créatif pour le consacrer comme l’un des grands compositeurs espagnols de son temps et des européens de sa génération.

*Ibéria* est une collection de douze pièces divisées en quatre cahiers, chacun comptant trois pièces. Albéniz les appelle “impressions” ce qu’on ne doit pas oublier car si on a apparenté la technique de ces pièces à celles de Liszt – ce qui n’est pas du tout saugrenu –, Albéniz vivait de près l’aventure esthétique des musiciens français qui reçurent le nom d’impressionnistes – peut-être sans trop de précision – mais refaisant à sa façon tout en gardant soigneusement les distances. Une preuve en est la différence fondamentale dans le traitement du thème espagnol tel que les français de l’époque cultivèrent avec surabondance. Ceux-ci l’utilisèrent comme thème pittoresque pour en faire de la musique française tandis que Albéniz l’utilisa comme puits profond d’où il puisait une musique espagnole à souffle universel.

Albéniz lui-même se référa à l’extrême difficulté de cette œuvre, spécialement dans les lettres qu’il adressait à Joaquín Malats, le pianiste catalan à qui il pensait quoique ce fut Blanche Selva qui la créa. Il parla aussi de l’andalousisme profond de son œuvre – lui qui était catalan – puisque toutes ses pièces, à l’exception d’une seule, se rapportent à l’Andalousie. L’exception est madrilène et il

s’agit de la pièce *Lavapiés* qui, cependant, comporte aussi des traits andalous dans sa thématique. D’aucuns disent qu’il s’agit de développements très vastes d’idées très brèves, ce qui est vrai en partie, mais aussi parce que, à travers les transformations, les arabesques et le baroque exubérant de l’écriture, une solide unité de création se maintient, ce qui fait que les pièces deviennent des achèvements solides où rien ne manque, malgré le nombre apparent d’ajoutés qui surgissent partout à mesure que chaque pièce avance. Chacune est un monde en elle-même, un monde qui s’unit à la triade du cahier auquel elle appartient. Et les quatre cahiers forment une arche fermée et absolue qui nous permet de voir le tout comme un monument.

*Evocación* (*Évocation*) ouvre le premier cahier et la suite tout entière. Elle est aussi la plus simple des douze pièces. Dans la partition, le compositeur l’appelle “Prélude”, ce qui est vrai. Face à l’exubérance rythmique et coloriste des autres pièces, celle-ci est mélancolique, avec une sérénité majestueuse qui surgit de l’espagnol abstrait tout en évoquant un “fandanguillo” de temps en temps. *Evocación* est une pièce monothématique qui ne coule pas en variations mais en modifications du thème qui se répand dans les dix premières mesures pour se modifier avec le mordant et la parution plus claire du “fandanguillo”. Cette première période s’étend sur cinquante-quatre mesures et donne lieu à une deuxième période plus lente avec une modification du même thème. La troisième période revient au tempo et thème du premier, bien que beaucoup plus court et donne lieu au quatrième qui est une copie du deuxième avec un changement de registre. Albéniz signale une vaste gamme d’intensités sonores qui vont de 5 *p* à 3 *f* ainsi qu’un



usage complexe des pédales. C'est une façon de jouer très raffinée qu'il substitue par les difficultés de nuance comme dans le reste des pièces pleines de virtuosité – qui ici n'existe pas.

*El Puerto (Le Port)* constitue la deuxième pièce de ce cahier. Il s'agit d'une évocation animée et coloriste d'un port andalou qui n'est pas, comme parfois il a été dit, le Puerto de Santa María, localité de la province de Cadix mais le port de la ville de Cadix, le plus international et populéux des ports espagnols du XIX<sup>ème</sup> siècle. Il ne s'agit pas d'une description mais d'une gravure avec grande profusion de joie et de vitalité où l'on ébauche des rythmes de "polos", de "bulerías", de "seguiriyas".

La première période, de cinquante-quatre mesures, s'ouvre avec une espèce de "zapateado" qui en formes diversifiées va parcourir la pièce et qui a son origine dans un "polo" flamenco. On y trouve des sonorités agressives et tranchantes, des changements rythmiques et dynamiques et le chant est plutôt un cri ou un avis accompagné de sextolets. La deuxième période est plus légère et fluide quoique très changeante et donne le pas à une troisième qui est une variante de la première. La coda possède une extension inhabituelle et paraît évoquer une accalmie nocturne après l'alluvion précédent. Ceci termine la pièce d'une façon frémissante.

*Corpus Christi en Sevilla (Fête-Dieu à Séville)* est la pièce qui clôtüre le premier cahier et qui évoque une cérémonie religieuse qui se célébrait en grand apparat dans toute l'Espagne et spécialement en Andalousie. Albéniz nous décrit et évoque pour nous les deux aspects: une procession solennelle et un jour radieux à la fin du printemps. Il évoque également le roulement des tambours et lance un thème populaire très connu, "la tarara", qui va par-

courir toute la pièce et qui se transfigurera des manières les plus diverses. Apparaissant aussi les traits des "saetas", chants populaires qui surgissent des balcons au pas de la procession, la joie et le vacarme des rues. La dynamique y est clairement différenciée – entre 5 *p* et 5 *f* – et, malgré l'extraordinaire complexité de la pièce, on peut la décrire formellement en cinq périodes (A-B-A-B-A) et une coda. Celle-ci, qui est moins longue que celle de *El Puerto*, est aussi un havre de paix après le brouhaha. C'est le souvenir des coups de clairons et des cloches de la lointaine Séville et ses rumeurs.

Le cahier fut dédié par Albéniz à madame Ernest Chausson et la création eut lieu à la Salle Pleyel de Paris, par Blanche Selva, le 9 mai 1906.

## **Piezas Características op. 92 (Pièces caractéristiques)**

Nous nous trouvons sans aucun doute face à une collection de pièces d'origine très diverse qui furent rassemblées pour des raisons purement éditoriales. Il s'agit sûrement de pièces composées en différentes occasions et probablement à des dates éloignées bien que aucune ne soit postérieure à 1888. Mise à part la merveilleuse exception que nous verrons, il ne s'agit pas de la meilleure musique d'Albéniz mais elle se réfère au répertoire qu'il avait l'habitude de cultiver et à l'ambiance musicale qu'il fréquentait dans les premières années de sa carrière d'adulte.

*Gavota* est la pièce qui ouvre la collection et qui est une danse de genre très proche à la musique de salon. La troisième pièce intitulée *Barcarola (Ciel sans nuages)* appartient à ce style et constitue un rapprochement au genre de la barcarolle de salon qu'on écrivait ces années-là dans toute

l'Europe. Par contre, les pièces deux, quatre, cinq et six – *Minuetto a Sylvia*, *Plegaria*, *Conchita (Polka)* et *Pilar (Valse)* – sont de vraies feuilles d'album écrites sans doute circonstanciellement, pour des amies, des élèves ou des admiratrices (ou les trois simultanément). La *Zambra* a plus de relief; c'est une pièce andalouse plus consistante que les précédentes avec un rythme vital important. *Pavana*, *Polonesa* et *Mazurka* sont à nouveau des pièces qui s'apparentent aux danses de salon de l'époque tandis que *Staccato* en est une d'elles, bien fréquentes en ce temps, où un certain degré d'exhibitionisme de virtuose est sa seule raison d'être. Mais le vrai miracle qui sauve une collection souvent anodine est la pièce finale, *Torre Bermeja*, ajoutée à la collection mais conçue sans doute pour viser plus haut. Nous nous trouvons déjà avec l'Albéniz qui, bien d'années après, va produire le miracle de *Ibéria*.

Jusqu'à alors, la plus grande contribution andalouiste d'Albéniz avait été la très intéressante *Romores de la Caleta*, incluse dans la collection *Souvenirs de voyage*. Avec *Torre Bermeja*, Albéniz avance d'un pas. Il s'agit de l'une des tours de l'Alhambra de Grenade. Il l'évoque avec une grande vigueur et une austérité parallèle. On y trouve un tournoiement vertigineux de notes avec une base solide d'accords, des lambeaux de chants, des évocations de *staccato* de la guitare et une forme qui préfigure l'embryon des périodes de *Ibéria*, ici un A-B-A. La partie centrale est plus faible mais les traits reviennent dans la troisième partie pour conclure une pièce qui n'a rien à voir avec la collection à laquelle elle appartient et qu'elle domine tout à fait. Les onze premières pièces furent présentées par Albéniz au piano dans un concert

offert à Barcelone en 1888 et la première de *Torre Bermeja* le fut de même par l'auteur à la Salle Érard de Paris le 25 avril 1889.

### **Mallorca (Majorque), Barcarolle, op. 202**

Tout au long de sa vie, Albéniz composa plusieurs barcarolles car il s'agissait d'une pièce de salon assez fréquente dans la littérature pianistique d'alors. Mais si la plupart manquent de relief spécial, celle qui nous occupe est quelque chose de plus important qu'une simple barcarolle à l'usage et elle s'inscrit comme une ambition majeure dans l'esthétique nationaliste qu'il a épousé. En fait, bien que considérée comme une œuvre à part, elle pourrait appartenir à n'importe laquelle des séries de *Suite Espagnole* où se succèdent diverses villes ou provinces espagnoles.

Dans *Mallorca*, l'auteur évoque l'île de ce nom et si de ce fait, la barcarolle souligne son environnement maritime, les chants et les rythmes qui se rapportent à l'île et qui font de la pièce une page attractive, n'y sont pas absents. Avec sa structure essentiellement d'avis, tellement fréquente dans les évocations de villégiature d'Albéniz, la pièce se déroule avec une noblesse indéniable et un rythme caractéristique. Nous nous trouvons déjà face à l'Albéniz qui va préfigurer *Ibéria*. *Mallorca* dut être composée en 1891 ou un peu avant puisqu'Albéniz la présente en première et la porte dans son répertoire pour les concerts qu'il offre à Londres en avril et juin de cette année-là et de surplus, elle fut publiée alors à Londres bien que l'édition définitive se fit à Madrid par l'Unión Musical Española.

© **Tomás Marco 1998**

Pianiste espagnol né au Luxembourg en octobre 1966, **Miguel Baselga** commence ses études musicales à l'âge de six ans. Toute sa formation musicale se réalise en Belgique où il obtient en 1985 le Premier Prix de piano du Conservatoire Royal Supérieur de Musique de Liège, poursuivant ensuite ses études avec Eduardo del Pueyo avec qui il travaillera jusqu'au décès de celui-ci.

Depuis lors, sa croissante activité lui a permis de réaliser des tournées en Argentine (1989/1990), Allemagne (1990/1997), France (1989/1993/1997), Royaume-Uni (1997) et en Autriche (1997) en se produisant régulièrement dans les plus prestigieuses salles espagnoles.

M. Baselga a déjà été invité en qualité de soliste par divers orchestres comme l'Orchestre Symphonique de Rosario (Argentine, 1990), l'Orchestre National du Capitole de Toulouse (France, 1992), l'Orchestre Symphonique de Madrid (Espagne, 1994), l'Orchestre Symphonique du Portugal (Lisbonne, 1995), l'Orchestre National d'Espagne (Madrid, 1997), l'Orchestre Symphonique de Ténérife (Ténérife/Lisbonne 1998) et l'Orchestre Symphonique de Minería (Mexico D.F. 1998).

En 1996, en commémoration du 50<sup>ème</sup> anniversaire de la mort de Manuel de Falla, il a réalisé son premier enregistrement discographique pour la compagnie BIS avec l'oeuvre intégrale pour piano du compositeur espagnol (BIS-CD-773). Ce premier volume de l'entégrale pour piano d'Isaac Albéniz fut présenté lors du Festival International de Perelada, saison 1998.

## **INSTRUMENTARIUM**

**Grand piano: Steinway D**

**Piano technician: Greger Hallin**

Recording data: February 1998 at Danderyd Grammar School (Danderyds Gymnasium), Sweden

Balance engineer/Tonmeister: Ingo Petry

Neumann microphones; Studer Mic AD19 pre-amplifier;

Yamaha O2R mixer; Genex GX8000 MOD recorder;

Stax headphones

**Producer: Ingo Petry**

Digital editing: Oliver Curdt and Thore Brinkmann

Cover text: © Tomás Marco 1998

Translations: William Jewson (English);

Julius Wender (German); Miguel Baselga (French)

Front cover design: Peter Schoenecker

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

© & © 1998, BIS Records AB

**Miguel Baselga**  
Photo: © Beatriz Atares

