Vorwort

Isaac Albéniz' (1860–1909) in vier Hefte gegliederte Klaviersuite *Iberia* gilt als eines der zentralen Meisterwerke spätromantischer Klaviermusik im Aufbruch zur Moderne. Schon 1913 fasste kein Geringerer als Claude Debussy die singuläre Stellung des spanischen Komponisten und dessen 1905 bis 1908 entstandenen *Opus magnum* zusammen: „Widmen wir uns nun Isaac Albéniz. Bekannt geworden zunächst als unvergleichlicher [Klavier-]Virtuose, verschaffte er sich bald hervorragende Kenntnis in der Kunst des Komponierens. Auch wenn er in keiner Weise Liszt ähnelt, so erinnert doch die Überschwänglichkeit seiner Ideen an letzteren. Albéniz war der erste, der sich die weitverbreitete Melancholie und den eigentümlichen Humor seiner Heimat (er war Katalane) zunutze machte. […] Obwohl er Volksmusik nicht wörtlich zitiert, ist das Stück [*El Albaicín*, drittes Heft] doch von jemandem komponiert, der sie einatmete, bis sie in seine Musik überging, ohne dass eine Grenze erkennbar blieb. […] Nie erreichte Musik so vielfältige, so farbenfreudige Ausprägung. Man schließt die Augen und es schwindelt einem vor lauter Einfallsreichtum der Musik" (*Revue musicale S.I.M.* IX/12, 1. Dezember 1913, S. 43; Zitat im Original auf Französisch).

Iberia bedeutete für den schwer erkrankten Albéniz neue schöpferische Konzentration auf die Klaviermusik nach vielen Jahren intensiver Auseinandersetzung mit dem Musiktheater. Dass der Prophet im eigenen Land nichts gilt, hatte auch der ab 1902 zum wiederholten Male im Pariser „Exil" lebende Katalane schmerzlich erfahren müssen. Versuche, seine letzten Opern (*Pepita Jiménez* und *Merlin*) an spanischen Opernhäusern unterzubringen, waren am konservativen Establishment gescheitert. Von allen Seiten wurde ihm nun geraten, sich wieder der Komposition für Klavier zu widmen. So vollendete er im Dezember 1905 das erste Heft einer neuen Sammlung von Klavierstücken, die kongenial zentraleuropäische Kompositionstradition mit spanischem Lokalkolorit und – von Albéniz ungern zugegeben – aufkeimendem französischem Impressionismus verband.

Auch wenn die zwölf Stücke der ganzen Sammlung nicht in zyklischem Zusammenhang stehen, so etabliert das erste Heft in der Anordnung der drei Stücke doch eine gewisse Dramaturgie. Zunächst zeichnet *Evocation* (im Manuskript noch *Prélude*) den oben beschriebenen musikalischen Horizont: Anklänge an die Gesangs- und Tanzwelt der *Fandango-Malagueña* bzw. der andalusischen *Jota Copla* verbinden sich im Rahmen eines sonatensatzähnlichen Aufbaus mit Ganztonharmonien à la Debussy. *El Puerto* (im Manuskript noch *Cadix*) führt aus dieser schwermütig-drückenden Atmosphäre in eine dem lebendigen *Zapateado*-Tanz verpflichtete, lebensfrohe Charakterstudie des Hafenortes El Puerto de Santa María nahe Cádiz. *Fête-Dieu à Séville* (im Manuskript *Séville ‹La Fête-Dieu›*) schließlich schildert in einer nochmaligen Steigerung des Tempos und der Dynamik eine Fronleichnamsprozession, bei der die Marienstatue von Marschmusik und Sängern begleitet durch die Straßen der Stadt getragen wird.

Die folgenden Hefte greifen die Dramaturgie der Steigerung auf. Die Reihenfolge der Stücke des zweiten Heftes wurde dazu noch nach dem Erscheinen der Erstausgabe für den spanischen Nachdruck (siehe unten) geändert: Aus *Triana – Almería – Rondeña* wurde *Rondeña – Almería – Triana*. Dies bietet zusätzlich dem das ganze Heft aufführenden Pianisten den Vorteil eines virtuos-brillanten ***ffff***-Schlusses am Ende des dritten Stückes statt eines im Nichts verhallenden ***ppp***-Hauches. Beim dritten Heft stellte Albéniz für die Drucklegung das effektvolle *Lavapiés* ans Ende, ebenso im vierten Heft *Eritaña*.

Probleme bereitet der Musikforschung die Frage, warum Albéniz dem ersten Stück des zweiten Heftes den Titel *Rondeña* gab. Möglicherweise handelt es sich um eine in der Gegend um die Stadt Ronda im Südwesten Spaniens verbreitete, lokale Variante des *Fandango*. Musikalisch besteht kaum eine Verbindung zur modernen, gleichnamigen Gattung im *Flamenco* (siehe hierzu z. B. Walter A. Clark, *Isaac Albéniz. Portrait of a Romantic*, Oxford/New York 1999, S. 231 f.). *Almería* und *Triana* dagegen bringen eindeutige Assoziationen mit spanischen Orten: Ersterer ist eine spanische Hafenstadt im Südosten des Landes, in der Albéniz' Vater in den 1860er Jahren arbeitete, letzterer das berühmte, damals sogenannte Zigeunerviertel in Sevilla, eine der Geburtsstätten des *Flamenco*.

Von allen zwölf Stücken sind handschriftliche Stichvorlagen – autographe, datierte Reinschriften – erhalten. Demnach schloss Albéniz die Arbeit an den ersten drei Kompositionen am 9., 15. bzw. 30. Dezember 1905 ab. Nur einen Monat später, am 23. Januar 1906, lag mit *Triana* bereits das zuerst komponierte Stück des zweiten Heftes vor. Erst jetzt erhielt die Sammlung ihren endgültigen Titel *Iberia*. Im Manuskript hatte Albéniz sie zuvor noch mit *España* überschrieben (der Untertitel *12 nouvelles «Impressions» en quatre cahiers* erschien ebenfalls erst später, in der Erstausgabe des zweiten Heftes). Die weiteren Stücke des zweiten Heftes folgten am 27. Juni (*Almería*) bzw. 17. Oktober 1906 (*Rondeña*). Die Arbeit an der dritten Dreiergruppe schloss Albéniz am 4. November (*El Albaicín*), 24. November (*Lavapiés*) und 16. Dezember (*El Polo*) 1906 ab, im Juli (*Malaga*) und August (*Eritaña*) 1907 sowie Januar 1908 (*Jerez*) schließlich auch die an der vierten Gruppe.

Die Drucklegung des ersten Heftes wurde zu Beginn des Jahres 1906 zügig in Angriff genommen, sodass im Copyright-Büro der Library of Congress in Washington schon am 2. April, also kaum drei Monate nach Fertigstellung des dritten Stückes, Druckexemplare eingingen. Die drei Stücke des zweiten Heftes trafen im März 1907 in Einzeldrucken ein und wurden mit einer Rückdatierung auf den 23. Februar 1907 geschützt. Die in den Exemplaren bereits eingedruckte Copyright-Jahreszahl wurde daraufhin von 1906 handschriftlich zu 1907 geändert; man hatte also zunächst mit einer Publikation noch im Vorjahr gerech-

net. Die drei Stücke des dritten Heftes lagen im Juli 1907 vor. Die Erstausgabe des vierten Heftes ist in der *Bibliographie musicale française* in der ersten Jahreshälfte 1908 zweimal angezeigt – sie wird wohl im Laufe dieses Jahres erschienen sein.

Als Originalverleger zeichnete die Édition Mutuelle in Paris verantwortlich, ein Verlagsunternehmen, das mit der berühmten Schola Cantorum assoziiert war. Die Édition Mutuelle folgte einem völlig anderen Geschäftsmodell als gewöhnliche Verlage. Eine Gruppe von Komponisten unter der Leitung von René de Castéra war seit 1902 damit beauftragt, im Sinne gegenseitiger Unterstützung die Werke anderer Komponisten durch Drucklegung und Aufführung bekannt zu machen. Dabei behielt der Verfasser sämtliche Nutzungsrechte an seinem Werk (daher lautet der Copyright-Vermerk der *Iberia*-Ausgabe auf Albéniz und nicht etwa auf den Verlag). Der jeweilige Komponist konnte also auch frei über die Druckplatten seiner Ausgabe verfügen. War er nicht in der Lage, die Drucklegung selbst zu finanzieren, sprang der Verlag ein. Die Einnahmen wurden zwischen Verlag, Komponist und einem Finanzierungsfonds für weitere Projekte geteilt. Den Zugriff auf die Druckplatten nutzte Albéniz für Änderungen am Notentext, ohne dass vorläufig ein Nachdruck geplant war; das dritte Heft nimmt dabei eine Sonderstellung ein, denn hier fielen die Änderungen besonders umfangreich aus.

Tatsächlich begann der Umarbeitungsprozess bereits, noch ehe die erste Auflage erschienen war, da sich vieles, vor allem in den Stücken der späteren Hefte, als für die Ausführung ungünstig und beinahe unspielbar herausstellte. Die ältesten Spuren eines solchen Revisionsdurchganges, der Spiel-Erleichterungen umsetzte, finden sich schon in den Manuskripten: in den Stichvorlagen zu *Rondeña* (zweites Heft) und *El Albaicín* (drittes Heft). Wie eine handschriftliche Anmerkung Albéniz' im Manuskript belegt, erfolgte diese Revision teilweise auf Anraten von Blanche Selva, der Pianistin der französischen Erstaufführung. Auch vom katalanischen Pianisten Joaquim Malats, dem Albéniz am 22. August 1907 mitteilte, *Iberia* sei „im Wesentlichen durch und für Dich" geschrieben, wird er wichtige Anregungen erhalten haben. Als die Druckplatten zur Erstausgabe dann vorlagen, ging der Revisionsprozess weiter. Dies belegen unter anderem erhaltene Druckfahnen zum dritten Heft. Doch scheiterte die Übernahme einiger Änderungswünsche in die Erstausgabe wohl an der teilweise weitreichenden Neuorganisation und Entschlackung der Notation, welche die Grenzen der möglichen Plattenkorrekturen sprengten.

Im postumen spanischen Nachdruck bei Unión Musical Española (UME), Madrid, wurden die Überarbeitungen schließlich publiziert. Die früher immer wieder geäußerte Vermutung, dieser Druck sei nur kurze Zeit nach der Erstausgabe erschienen, erweist sich als nicht haltbar. UME wurde erst 1914 gegründet, und nach aktuellem Kenntnisstand trafen die revidierten Druckplatten über die Familie Albéniz Anfang 1918 in Spanien ein (siehe das Werkverzeichnis von Jacinto Torres, *Catálogo Sistemático Descriptivo de las Obras Musicales de Isaac Albéniz*, Madrid 2001, S. 413). Im dritten Heft mit seinen besonders markanten Änderungen findet sich im Nachdruck eine große Anzahl neu gestochener Seiten (insgesamt 32 von 46). Da sie mit demselben Stichzeug wie die Erstausgabe ausgeführt sind, waren auch die neuen Platten offensichtlich in Paris hergestellt worden. In *El Polo* und *Lavapiés* wurde an vielen Stellen die durch Mehrfachhalsung angedeutete Scheinpolyphonie eliminiert; die vielfachen Doppel- und Dreifachangaben zur Dynamik und den Notentext graphisch weiter belastende Elemente – wie etwa Klammerung zur Verdeutlichung von Triolen – wurden entfernt. Auch in den anderen Heften finden sich Änderungen. Dabei schlichen sich allerdings zahlreiche Inkonsequenzen und Stichfehler in den Notentext ein. Es liegt die Vermutung nahe, dass Albéniz die neu gestochenen und die umgestochenen Platten vor seinem Tod nicht mehr Korrektur gelesen hat. Dies lässt sich leicht im Vergleich mit der französischen Erstausgabe und den autographen Stichvorlagen belegen.

Die vorliegende Ausgabe geht davon aus, dass der Neustich sowie die zahlreichen Korrekturen auf den übernommenen Platten noch von Albéniz selbst veranlasst worden waren, wenngleich er das Ergebnis nicht mehr kontrollieren konnte. Der spanische Nachdruck der einzelnen Hefte ist somit jeweils Hauptquelle der Edition. Im Fall von *Rondeña* treten im Henle-Urtext weitere Neuerungen hinzu: Hier werden erstmals auch die zahlreichen von Albéniz in der Stichvorlage nachträglich vorgenommenen Tilgungen umgesetzt, die weder in der Erstausgabe noch im Nachdruck berücksichtigt wurden.

Die *Bemerkungen* zu den einzelnen Heften am Ende dieser Ausgabe geben im Detail Auskunft über die wenigen Stellen, wo Zweifel über die Autorisierung der Revisionen durch den Komponisten bestehen. In der vorliegenden Ausgabe werden Ergänzungen von Zeichen durch den Herausgeber im Notentext in der Regel nur dann in runde Klammern gesetzt, wenn auch andere Entscheidungen denkbar wären. Offensichtliche Fehler und eindeutig versehentliche Auslassungen im spanischen Nachdruck werden stillschweigend korrigiert.

Den in den *Bemerkungen* genannten Bibliotheken sei für freundlich zur Verfügung gestellte Quellenkopien gedankt. Jacinto Torres gilt Dank für wichtige Informationen zu seinem Werkverzeichnis, Cristina Urchueguía für ihre Unterstützung bei Recherchen in Spanien und für Hilfe bei Übersetzungen aus dem Spanischen. Schließlich sei João Oliver dos Santos gedankt, der den Anstoß zu vorliegender Edition gab. Letztere profitierte besonders von seinen Erfahrungen aus der pianistischen Auseinandersetzung mit diesem einzigartigen Meisterwerk.

München, 2002–2012
Norbert Gertsch

Preface

Iberia, a piano suite by Isaac Albéniz (1860–1909) divided into four books, is a central masterpiece of late romantic piano music at the threshold of modernity. As early as 1913 none other than Claude Debussy summed up the singular position occupied by this Spanish composer and his *opus magnum* of 1905–08: "Now let us consider Isaac Albéniz. Having first achieved fame as an incomparable virtuoso [pianist], he quickly acquired an outstanding grasp of the art of composition. In the grandeur of his ideas he recalls Liszt, to whom he otherwise bears no resemblance whatsoever. Albéniz was the first to take advantage of the widespread melancholy and idiosyncratic humour of his native land (he was a Catalonian). […] Although he does not directly quote folk music, the piece [*El Albaicín* from book 3] was nonetheless written by a man who breathed folk music until it entered his own music without leaving a discernible boundary between the two. […] Never has music attained such a multifaceted and richly coloured guise. One closes one's eyes and is bedazzled by the sheer wealth of invention in this music" (*Revue musicale S.I.M.*, IX/12, 1 December 1913, p. 43; original in French).

For Albéniz, who was at that time very ill, *Iberia* meant a return of his creative faculties to piano music after many years spent focusing on the musical stage. From 1902 he lived repeatedly in Parisian "exile," having made the painful discovery that no man is a prophet in his own country. His attempts to interest Spanish theatres in his final operas, *Pepita Jiménez* and *Merlín*, had foundered on the conservative establishment. Now he received advice from all quarters to devote himself once again to compositions for the piano. In December 1905 he completed the first book of a new collection of piano pieces in which the central European compositional tradition is brilliantly combined with the local colour of Spain and, as Albéniz reluctantly admitted, the burgeoning impressionism of France.

Although the twelve pieces in the collection do not form a unified cycle, the order of the three pieces in book 1 establishes a certain dramatic design. The above-mentioned musical horizons are outlined in the opening *Evocation* (still entitled *Prélude* in the manuscript): echoes of songs and dances from the world of the *fandango* and *malagueña* and the Andalusian *jota copla* are combined with whole-tone harmonies à la Debussy and placed within the framework of a sonata-like design. *El Puerto* (*Cadix* in the manuscript) leads us from this oppressive, melancholy atmosphere to an exuberant character study of the harbour town of El Puerto de Santa María near Cádiz, in sounds much beholden to the rhythms of the lively *zapateado*. Finally, *Fête-Dieu à Séville* (*Séville ‹La Fête-Dieu›* in the manuscript) raises the tempo and dynamic level another notch to depict a Corpus Christi procession, in which the statue of the Virgin Mary is borne through the streets of the city accompanied by march music and song.

The subsequent books adopt the dramaturgy of intensification. However, the order of the pieces in the second book was altered for the Spanish reprint after publication of the first edition (see below), with the sequence *Triana – Almería – Rondeña* altered to *Rondeña – Almería – Triana*. The pianist who performs the entire book thus is given the additional advantage of ending his recital with a virtuoso, brilliant ***ffff*** close at the conclusion of the third piece, rather than with a ***ppp*** whisper that ebbs away into silence. During preparation of the other two books for printing, Albéniz placed the dramatic *Lavapiés* at the end of the third one, and *Eritaña* at the end of the fourth.

Scholars have always been puzzled as to why Albéniz called the first piece of the second book *Rondeña*. It might be seen as a local variant of the *fandango* that was common in the region near the city of Ronda in southwestern Spain. Musically, there is hardly any connection here to the modern genre of the same name in *flamenco* (in this connection, see for example Walter A. Clark, *Isaac Albéniz. Portrait of a Romantic*, Oxford/New York, 1999, pp. 231 f.). *Almería* and *Triana*, on the other hand, unequivocally evoke associations with Spanish places: the first is a Spanish port city in the southeast of the country, where Albéniz's father worked in the 1860s, and the latter is the famous then so-called gypsy quarter of Seville, one of the birthplaces of *flamenco*.

All twelve of the pieces have survived in fair engraver's copies written and dated in the composer's hand. They reveal that Albéniz finished the first three pieces on 9, 15 and 30 December 1905, respectively. One month later, on 23 January 1906, he completed the first piece that he composed for the second book, *Triana*. It was only now that the collection received its definitive title, *Iberia*, instead of the initial *España* found at the top of Albéniz's manuscript. (Another afterthought was the subtitle *12 nouvelles «Impressions» en quatre cahiers* appended to the first edition of book 2.) The two other pieces for the second book followed on 27 June (*Almería*) and 17 October 1906 (*Rondeña*). Albéniz finished work on the third group of three pieces on 4 November (*El Albaicín*), 24 November (*Lavapiés*) and 16 December (*El Polo*) 1906, and finally those in the fourth group in July (*Malaga*) and August (*Eritaña*) 1907, and January 1908 (*Jerez*).

Publication of the first book began promptly at the beginning of 1906, and the copyright office of the Library of Congress in Washington received depository copies as early as 2 April, scarcely three months after the third piece was completed. The three pieces of the second book arrived as separate prints in March 1907, and were copyrighted retroactively to 23 February 1907. The copyright year already printed in these copies was consequently changed by hand from 1906, their initial planned publication date, to 1907. The three pieces of the third book were published in July 1907. The first edition of the fourth book is listed twice in the *Bibliographie musicale française* for the first

half of 1908, so was likely published in the course of that year.

The original publisher was listed as Édition Mutuelle in Paris, a firm associated with the famous Schola Cantorum. Édition Mutuelle followed a business philosophy completely different from that of ordinary publishing houses. Beginning in 1902, a group of composers headed by René de Castéra was commissioned to publicise the works of other composers through publications and performances in a spirit of mutual assistance. The authors retained all rights to the utilisation of their works. (This explains why the copyright mark on the *Iberia* print refers to Albéniz rather than the publishing house.) As a result, each composer was allowed to dispose freely of the plates of his prints. If he was unable to finance the publication himself, the publishing house came to his assistance. The proceeds were divided between the publishers, the composer, and a fund set aside to finance other projects. Albéniz took advantage of his access to the printing plates to make changes to the musical text, even though no reprint was planned at that time; the third book occupies a special position in this respect, as its changes were particularly extensive.

In fact, the revision process started even before the first impression had been published, since many passages, especially in the pieces of the later books, proved difficult to grasp in performance and were virtually unplayable. The earliest traces of a revision process to simplify the piano writing are already present in the manuscripts: in the engraver's copies for *Rondeña* (book 2) and *El Albaicín* (book 3). A handwritten annotation from Albéniz in the manuscript indicates that this revision was made partly at the instigation of Blanche Selva, the pianist who gave the work its French première. Other important suggestions are likely to have come from the Catalonian pianist Joaquim Malats, to whom Albéniz, in a letter dated 22 August 1907, confided that *Iberia* was "basically written through and for you." The revision process continued even after the plates of the first edition had been engraved, as can be seen, *inter alia*, in the surviving proof sheets for book 3. However, a few desired changes to the first edition failed to be carried out, presumably on account of the sometimes extensive reorganisation and clean-up of the notation, which went beyond the limits of what was possible using plate correction.

The revisions were eventually published in the posthumous Spanish reprint by Unión Musical Española (UME), Madrid. The assumption repeatedly made in the past that this print appeared just a short time after the first edition proves to be untenable. UME was not founded until 1914, and, according to our current state of knowledge, the revised printing plates arrived in Spain by way of the Albéniz family in early 1918 (see the work catalogue by Jacinto Torres, *Catálogo Sistemático Descriptivo de las Obras Musicales de Isaac Albéniz*, Madrid, 2001, p. 413). The reprint of the third book, with its particularly distinctive changes, has many newly engraved pages (altogether 32 out of 46). Since these were made with the same engraver's tools as the first edition, the new plates were clearly also produced in Paris. In many passages in *El Polo* and *Lavapiés* the pseudo-polyphony indicated by the use of multiple note stems was eliminated, along with the frequent double and triple dynamic markings and other elements that graphically burdened the musical text, such as the use of slurs to identify triplets. There are also changes in the other books. However, so many inconsistencies and engraving errors also slipped into the musical text during this process that it seems reasonable to assume that Albéniz did not proofread the newly engraved and re-engraved plates before his death. This is easily ascertainable by making a comparison with the French first edition and the autograph engraver's copies.

The present edition assumes that Albéniz himself ordered the new engraving and the numerous corrections to the retained plates, even though he was no longer able to check the end result. The Spanish reprint of the individual books is thus the primary source for our edition. In the case of *Rondeña*, further changes have been made for the Henle Urtext: the numerous deletions subsequently made by Albéniz in the engraver's copy, and disregarded in both the first edition and the reprint, are implemented here for the first time.

The *Comments* to the individual books that appear at the end of our edition provide detailed information about the few passages where doubts persist regarding the composer's authorisation (or not) of particular revisions. In our edition, added editorial markings in the musical text are generally placed in parentheses only when other decisions are possible. Obvious errors and clear omissions in the Spanish reprint have been silently corrected.

The editor wishes to thank the libraries mentioned in the *Comments* for kindly placing copies of the sources at his disposal. I owe special thanks to Jacinto Torres for providing important information from his work catalogue of Albéniz's music, and to Cristina Urchueguía for assisting me during my research in Spain and in my translations from the Spanish. Finally, I wish to express my gratitude to João Oliver dos Santos, who provided the initial impulse for the present edition. It has particularly benefited from his close pianistic scrutiny of this unique masterpiece.

Munich, 2002–2012
Norbert Gertsch

Préface

On considère *Iberia*, suite pour piano en quatre cahiers, d'Isaac Albéniz (1860–1909) comme l'un des chefs-d'œuvre marquants de la littérature pianistique d'un romantisme tardif ouvrant déjà la voie à la musique moderne. Dès 1913, le grand Claude Debussy résumait comme

suit la place singulière prise par le compositeur espagnol et par son *opus magnum* composé entre 1905 et 1908: «Parmi eux retenons le nom de Isaac Albéniz. D'abord, incomparable virtuose [du piano], il acquit ensuite une merveilleuse connaissance du métier de compositeur. Sans en rien ressembler à Liszt, il le rappelle par l'abondance généreuse des idées. Il sut, le premier, tirer parti, de la mélancolie nombreuse, de l'humour spécial de son pays d'origine. (Il était Catalan.) […] Sans reprendre exactement les thèmes populaires, c'est [*El Albaicín*, 3e cahier] de quelqu'un qui en a bu, entendu, jusqu'à les faire passer dans sa musique sans qu'on puisse s'apercevoir de la ligne de démarcation. […] Jamais la musique n'a atteint à des impressions aussi diverses, aussi colorées, les yeux se ferment comme éblouis d'avoir contemplé trop d'images» (*Revue musicale S.I.M.* IX/12, 1er décembre 1913, p. 43).

Pour Albéniz, gravement malade, *Iberia* représenta une nouvelle concentration créatrice sur la musique de piano, après de nombreuses années de travail intensif sur la musique scénique. Le Catalan, qui, depuis 1902, avait retrouvé une fois de plus son «exil» parisien, venait de faire la douloureuse expérience que nul n'est prophète en son pays. En effet, ses tentatives pour faire jouer ses derniers opéras (*Pepita Jiménez* et *Merlin*) en Espagne avaient échoué devant le conservatisme de l'establishment. De tout côté, on lui conseillait de se consacrer de nouveau aux compositions pour le piano. C'est ainsi qu'il termina en décembre 1905 le premier cahier d'une nouvelle collection de pièces pour piano, qui unissent de façon égale la tradition musicale d'Europe centrale à la couleur locale espagnole et – mais Albéniz le reconnut seulement à contrecœur – à l'impressionnisme français naissant.

Même si les douze pièces d'*Iberia* ne constituent pas en soi de cycle, le premier cahier établit néanmoins une certaine dramaturgie quant à l'agencement de ses trois pièces. Tout d'abord, *Evocation* (encore *Prélude* dans le manuscrit) esquisse l'horizon musical décrit ci-dessus: des évocations du monde de la danse et du chant du *fandango* et de la *malagueña* espagnols, de la *jota copla* andalouse aussi, s'allient dans le cadre d'une structure de forme sonate aux harmonies hexatoniques proprement debussystes. *El Puerto* (encore *Cadix* dans le manuscrit) mène de l'atmosphère pesante et mélancolique à une étude expressive pleine de gaieté, tout empreinte de l'exubérant *zapateado*, du port d'El Puerto de Santa María, près de Cadix. *Fête-Dieu à Séville* enfin (encore *Séville* ‹*La Fête-Dieu*› dans le manuscrit) décrit dans un tempo, une dynamique encore accrus une procession de la Fête-Dieu (*Corpus Christi*), lors de laquelle la statue de la Vierge est portée à travers les rues, accompagnée d'une fanfare et de chanteurs.

Les cahiers suivants reprennent la dramaturgie de l'intensification. La succession des pièces du second cahier fut d'ailleurs encore modifiée, après la parution de la première édition, pour la réimpression espagnole (voir ci-dessous): au lieu de *Triana – Almería – Rondeña* ce fut *Rondeña – Almería – Triana*. Cet ordre procure en outre au pianiste qui exécute l'ensemble du cahier, l'avantage d'une brillante et virtuose conclusion en ***ffff*** à la fin de la troisième pièce au lieu d'un souffle qui se perd dans un ***ppp***. Dans le troisième cahier, au moment de l'impression, Albéniz plaça le très efficace *Lavapiés* à la fin, tout comme *Eritaña* dans le quatrième cahier.

Les musicologues se sont posé la question de savoir pourquoi Albéniz avait intitulé sa première pièce du deuxième cahier *Rondeña*. Il s'agit peut-être d'une variante locale du *fandango*, propre aux environs de la ville de Ronda dans le sud-ouest de l'Espagne. Sur le plan musical, la pièce n'entretient guère de relation avec le genre moderne qui, dans le *flamenco* porte le même nom (voir sur ce point, par exemple, Walter A. Clark, *Isaac Albéniz. Portrait of a Romantic*, Oxford/New York, 1999, pp. 231 s.). En revanche, *Almería* et *Triana* présentent d'indiscutables associations avec des localités espagnoles: la première est une ville portuaire dans le sud-est de la péninsule ibérique où le père d'Albéniz travaillait dans les années 1860; l'autre est le célèbre quartier autrefois dit «tzigane» de Séville, l'un des berceaux du *flamenco*.

Il existe pour les douze pièces des copies à graver manuscrites sous la forme de copies au propre autographes et datées. Il en ressort qu'Albéniz acheva respectivement les trois premières compositions les 9, 15 et 30 décembre 1905. Déjà un mois plus tard, le 23 janvier 1906, *Triana*, la première pièce composée du deuxième cahier, était achevée. C'est à ce moment-là seulement qu'il donna à l'œuvre son titre définitif d'*Iberia*. Albéniz avait d'abord inscrit *España* dans son manuscrit (le sous-titre *12 nouvelles «Impressions» en quatre cahiers* n'apparut de même qu'ultérieurement, dans la première édition du deuxième cahier). Les autres pièces du second cahier suivirent le 27 juin (*Almería*) et le 17 octobre 1906 (*Rondeña*). Albéniz acheva son travail autour du troisième triptyque les 4 et 24 novembre 1906 (*El Albaicín* et *Lavapiés*) et le 16 décembre de la même année (*El Polo*), *Malaga* et *Eritaña* en juillet et août 1907, suivies de *Jerez* en janvier 1908 venant clôturer le quatrième groupe.

La mise sous presse du premier cahier démarre rapidement au début de l'année 1906, si bien que dès le 2 avril, donc trois mois à peine après l'achèvement de la troisième pièce, des exemplaires d'impression sont déposés au Copyright Office de la Library of Congress à Washington. Les trois morceaux du deuxième cahier parurent en mars 1907 en éditions séparées, et sont datés rétrospectivement du 23 février 1907 afin de les protéger. L'année de copyright figurant déjà imprimée dans les exemplaires fut modifiée à la main, passant de 1906 à 1907. Leur publication avait donc été envisagée dès l'année précédente. Les trois morceaux du troisième cahier parurent en juillet 1907 tandis que la première édition du quatrième cahier fut annoncée deux fois dans la *Bibliographie musicale française* au cours des six premiers mois de l'année 1908 – elle parut donc certainement cette année-là.

L'Édition Mutuelle à Paris, maison d'édition qui était associée à la célèbre Schola Cantorum, fut l'éditeur responsable de l'édition originale. L'Édition

Mutuelle utilisait une formule commerciale tout à fait différente de celle des éditeurs traditionnels: un groupe de compositeurs, sous la direction de René de Castéra, était en effet chargé depuis 1902, aux fins d'aide mutuelle, de faire connaître les œuvres d'autres compositeurs par leur édition et leur exécution. L'auteur conservait ce faisant tous les droits patrimoniaux sur son œuvre (ceci explique pourquoi la mention du copyright de l'édition d'*Iberia* indique le nom d'Albéniz et non celui de la maison d'édition). En ce sens, le compositeur pouvait ainsi disposer à sa guise des planches d'imprimerie. S'il n'était pas en mesure de financer lui-même l'impression, c'est l'éditeur qui intervenait. Les revenus étaient répartis entre la maison d'édition, le compositeur et un fonds de financement pour d'autres projets. Albéniz utilisa l'accès aux plaques de gravure pour effectuer des modifications dans le texte musical, sans qu'une réimpression ne fût provisoirement prévue. Le troisième cahier occupe une position toute particulière dans ce contexte, car c'est celui qui comporte le plus grand nombre de modifications.

En réalité, le processus de remaniement commença avant même la parution du premier tirage, car de nombreux éléments, en particulier dans les pièces des derniers cahiers, s'étaient révélés peu propices à l'exécution et pour ainsi dire injouables. C'est déjà dans les manuscrits que l'on trouve les traces les plus anciennes d'un tel processus de révision, en partie sous la forme d'une simplification du texte: dans les copies à graver de *Rondeña* (2e cahier) et d'*El Albaicín* (3e cahier). Comme il ressort d'une annotation faite par Albéniz dans le manuscrit, ladite révision eut lieu partiellement sur le conseil de Blanche Selva, la pianiste de la première exécution en France de l'œuvre. Le compositeur reçut certainement aussi des suggestions importantes du pianiste catalan Joaquim Malats, à qui il écrivit le 22 août 1907 qu'*Iberia* «a été écrit pour l'essentiel par toi et pour toi». Le processus de révision se poursuivit lorsque les planches de la première édition furent disponibles. C'est ce que prouvent entre autres les épreuves conservées du troisième cahier. Toutefois, le réagencement et l'épurement de la notation ont finalement échoué faute de possibilités de correction des planches, si bien que, même ultérieurement, quelques souhaits de corrections n'ont jamais pu être intégrés à la première édition.

Les modifications de la partition finirent par être publiées dans la réimpression posthume chez Unión Musical Española (UME), à Madrid. L'hypothèse récurrente selon laquelle cette réimpression espagnole succède de près à la première édition s'avère peu plausible. En effet, UME ne fut fondée qu'en 1914 et, selon l'état actuel des connaissances, les plaques de gravure révisées ne parvinrent en Espagne qu'en 1918 par l'entremise de la famille Albéniz (voir le catalogue des œuvres de Jacinto Torres *Catálogo Sistemático Descriptivo de las Obras Musicales de Isaac Albéniz*, Madrid, 2001, p. 413). Dans le troisième cahier, qui comporte un nombre marquant de modifications, figurent de nombreuses pages nouvellement gravées dans la réimpression (en tout, 32 sur 46). Le fait qu'elles aient été réalisées avec le même outil de gravure que la première édition indique que ces nouvelles plaques furent manifestement gravées à Paris. Dans *El Polo* et *Lavapiés*, en de nombreux endroits, les hampes multiples censées indiquer des passages faussement polyphoniques ont été supprimées tout comme le grand nombre d'indications de dynamique apparaissant en double ou triple ainsi que tous les autres éléments alourdissant la partition – par exemple les signes pour souligner la présence de triolets. Les autres cahiers comportent également des modifications. Toutefois, ils apportent d'incohérences et d'erreurs de gravure dans la partition. Cela laisserait supposer qu'Albéniz n'eut l'occasion de relire ni les nouvelles plaques ni les plaques modifiées avant sa mort, ce que confirme aisément la comparaison avec la première édition française et les modèles à graver autographes.

La présente édition part du principe que les nouvelles gravures ainsi que les nombreuses corrections sur les plaques furent encore initiées par Albéniz lui-même, même s'il n'eut pas la possibilité d'en contrôler le résultat. La réimpression espagnole des cahiers séparés devient ainsi la source principale de la présente édition. Dans le cas de *Rondeña* interviennent également d'autres nouveautés dans l'édition Urtext des éditions Henle: elle prend en compte pour la première fois les nombreuses suppressions effectuées *a posteriori* par Albéniz dans la copie à graver et qui ne furent intégrées ni dans la première édition ni dans la réimpression.

Les *Bemerkungen* ou *Comments* concernant les cahiers séparés et figurant à la fin de la présente édition livrent des informations détaillées sur les rares endroits où persiste un doute quant à l'autorisation des révisions par le compositeur. Dans la présente édition, les ajouts de signes dans la partition par l'éditeur sont signalés par des parenthèses uniquement lorsqu'il existe d'autres choix possibles. Les erreurs manifestes et les omissions visiblement involontaires de la réimpression espagnole sont corrigées sans signalement particulier.

L'éditeur adresse ses remerciements aux bibliothèques citées dans les *Bemerkungen* ou *Comments* pour les photocopies des sources aimablement mises à sa disposition. Nous remercions également ici Jacinto Torres pour les informations importantes relatives à son catalogue des œuvres d'Albéniz, Cristina Urchueguía pour le soutien apporté dans les recherches effectuées en Espagne et pour son concours concernant les traductions à partir de l'espagnol. L'éditeur remercie enfin João Oliver dos Santos, qui a joué le rôle de catalyseur dans l'élaboration de la présente édition. Celle-ci a profité en particulier des expériences qu'il a acquises lors de sa confrontation pianistique avec ce chef-d'œuvre incomparable.

Munich, 2002–2012
Norbert Gertsch