

Vorwort

Isaac Albéniz' (1860–1909) *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 Melancholie in der Harmonik und den eigentümlichen Humor seiner Heimat (er war Katalane) zunutze machte. [...] Obwohl er Volksmusik nicht wörtlich zitiert, ist das Stück [*El Albaicín*, 3. 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 einen vor lauter Einfallsreichtum der Musik“ (in: *Revue musicale S.I.M.* IX/12, 1. Dezember 1913, S. 43; im Original 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 *Merlín*) 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 zentraleuro-

päische Kompositionstradition mit spanischem Lokalkolorit und – von Albéniz ungern zugegeben – aufkeimendem französischem Impressionismus verband.

Von allen zwölf Stücken sind handschriftliche Stichvorlagen – autographe, datierte Reinschriften – erhalten. Demnach schloss Albéniz die Arbeit an der dritten Dreiergruppe am 4. November (*El Albaicín*), 24. November (*Lavapiés*) und 16. Dezember (*El Polo*) 1906 ab (für die Drucklegung stellte er das effektvolle *Lavapiés* ans Ende). Die Ausarbeitung der Stücke des vierten Heftes würde bis Januar 1908 abgeschlossen sein.

Im Copyright-Büro der Library of Congress in Washington trafen im Juli 1907 die drei Stücke des dritten Heftes ein. Als Originalverleger zeichnete die *Edition mutuelle* in Paris verantwortlich, ein Verlagsunternehmen, das mit der berühmten *Schola Cantorum* assoziiert war. Die *Edition 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 nennt der Copyright-Vermerk der *Iberia*-Ausgabe Albéniz und nicht etwa 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 Finanzierungsfond für weitere Projekte geteilt. Diesen Zugriff auf die Druckplatten nutzte Albéniz offensichtlich besonders im Fall des dritten Heftes später für umfangreiche Änderungen am Notentext, ohne dass vorläufig ein Nachdruck geplant war.

In einigen Fällen waren diese Eingriffe auch schon vor der Drucklegung der ersten Auflage dringend notwendig, da sich vieles, besonders in den Stücken der späteren Hefte, als für die Ausfüh-

rung ungünstig und beinahe unspielbar herausstellte. Die ältesten Spuren eines solchen Revisionsdurchganges, der Spiel-Erleichterungen umsetzte, finden sich in den Stichvorlagen zu *Rondeña* (2. Heft) und *El Albaicín* (3. 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 Joaquin Malats, dem Albéniz am 22. August 1907 mitteilte, *Iberia* sei „im Wesentlichen durch und für Dich“ geschrieben, wird er wichtige Anregungen erhalten haben. Noch als die Druckplatten zur Erstaussgabe bereits vorlagen, ging der Revisionsprozess weiter. Dies belegen unter anderem erhaltene Druckfahnen zum 3. Heft. Hier scheiterte die Übernahme einiger Änderungswünsche in die Drucke wohl an der teilweise weitreichenden Neuorganisation und Entschlackung der Notation, welche die Grenzen der möglichen Plattenkorrekturen sprengten.

Im spanischen Nachdruck bei *Unión Musical Española (UME)*, Madrid, finden sich im Fall des dritten Heftes daher konsequenterweise eine große Anzahl neu gestochener Platten (insgesamt 32 von 46). Da sie mit demselben Stichelzeug wie diejenigen der Erstaussgabe gestochen sind, wurden sie wie letztere sicherlich in Paris hergestellt. Ob dies noch zu Albéniz' Lebzeiten geschah oder zu einem Zeitpunkt, als sich die Platten im Besitz der Erben befanden, lässt sich nicht mehr bestimmen. Die immer wieder geäußerte Vermutung, dieser Druck sei nur kurze Zeit nach der Erstaussgabe erschienen, erweist sich jedenfalls als nicht haltbar. *UME* wurde erst 1914 gegründet, und nach neuesten Erkenntnissen trafen die Druckplatten über die Familie Albéniz erst 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).

Die vorliegende Ausgabe geht davon aus, dass der Neustich der Druckplatten noch von Albéniz selbst veranlasst wur-

de, ebenso wie die zahlreichen Korrekturen auf den übernommenen Platten. Der sich im spanischen Nachdruck präsentierende Notentext setzt die oben beschriebenen, definitiv auf den Komponisten zurückgehenden Maßnahmen zur Vereinfachung des Notenbildes zielstrebig fort. Vor allem in *El Polo* und *Lavapiés* wurde die durch zahlreiche Mehrfachhalsung notierte Scheinpolyphonie eliminiert, die vielfachen Doppel- und Dreifachangaben zur Dynamik und den Notentext graphisch weiter belastende Elemente – wie etwa Klammerung zur Verdeutlichung von Triolen – entfernt. Dabei schlichen sich allerdings zahlreiche Inkonsequenzen und Stichfehler in den Notentext ein. Es liegt die Vermutung nahe, dass Albéniz die neu gestochenen Platten nicht mehr selbst Korrektur las. Dies lässt sich leicht im Vergleich mit der französischen Erstausgabe und den autographen Stichvorlagen belegen.

Die *Bemerkungen* am Ende dieser Ausgabe geben im Detail Auskunft über die wenigen Stellen, wo Zweifel über deren Autorisierung durch den Komponisten bestehen. In der vorliegenden Ausgabe werden Ergänzungen von Zeichen durch den Herausgeber im Notentext 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.

München, Frühjahr 2010
Norbert Gertsch

Preface

Isaac Albéniz's (1860–1909) *Iberia* ranks among the central masterworks of late-romantic piano music at the dawn of modernity. As early as 1913, a musician of such eminence as Claude Debussy summarised the singular position of the Spanish composer and his *opus magnum*, written between 1905 and 1908: “Let us now turn to Isaac Albéniz. After first achieving renown as a peerless [piano] virtuoso, he soon acquired exceptional expertise in the art of composition. Even if he has absolutely nothing in common with Liszt, the exuberance of his ideas nevertheless recalls the latter. Albéniz was the first to make use of melancholy in harmony, and to utilise the unique humour of his native land (he was Catalan). [...] Although he never literally quotes folk music, the piece [*El Albaicín*, third book] is clearly written by someone who absorbed it until it flowed into his own music and seamlessly intermingled with it. [...] Never before had music assumed such a multi-faceted and dazzlingly colourful guise. One closes one's eyes and reels from so much imaginative bounty in music” (in: *Revue musicale S.I.M.* IX/12, 1 December, 1913, p. 43; original in French).

For the seriously ailing Albéniz, *Iberia* represented a renewed creative focus on piano music, after many years of intensive work with the musical theatre. The Catalan musician, who had on several occasions since 1902 lived in “exile” in Paris, had painfully experienced the dictum that a prophet is without honour in his own country. Attempts to have his latest operas (*Pepita Jiménez* and *Merlin*) performed at Spanish opera houses were dashed by the conservative establishment. Everyone seemed to be advising him to devote himself to the piano again. Thus in December 1905 he completed the first book of a new collection of piano pieces that brilliantly combined the Central-European compositional tradition with Spanish local colour and – though Albéniz only reluc-

tantly acknowledged this – burgeoning French impressionism.

The manuscript engraver's copies – autograph dated fair copies – of all twelve pieces have survived. According to these documents, Albéniz finished his work on the third group of three pieces on 4 November (*El Albaicín*), 24 November (*Lavapiés*) and 16 December (*El Polo*) 1906 (he placed the more dramatic *Lavapiés* at the close for publication). He then worked on the pieces of the fourth book, completing them in January 1908.

The three pieces of the third book were registered at the Copyright Office of the Library of Congress in Washington in July 1907. The original publisher was the *Edition mutuelle* in Paris, a publishing house associated with the famous *Schola Cantorum*. The *Edition mutuelle* followed a completely different business model from that of the regular publishing houses. Since 1902, a group of composers under the direction of René de Castéra had been disseminating the works of other composers through publications and performances, as a kind of “mutual” support. The composer retained all rights of use to his work (which is why the copyright of the edition of *Iberia* names Albéniz and not, for instance, the publisher). Each composer was thus free to do whatever he wanted with the printing plates of his edition. If he was not able to finance the printing himself, the publisher stepped in. The income was divided among the publisher, the composer, and a financing fund for further projects. Albéniz apparently later made use of this easy access to the printing plates, especially in the third book, to make far-reaching changes to the musical text, even though no new printing was planned at that time.

In a few cases, these interventions were already urgently needed even before the printing of the first run of copies, since there was much – particularly in the pieces of the later books – that made the works awkward to perform and sometimes practically unplayable. The earliest traces of such a revision process undertaken to facilitate performance are found in the engraver's

copies to *Rondeña* (second book) and *El Albaicín* (third book). As is confirmed in a handwritten note from Albéniz in the manuscript, this revision took place partly at the suggestion of the pianist Blanche Selva, who gave the first French performance. Albéniz also received valuable advice from the Catalan pianist Joaquín Malats, to whom the composer wrote on 22 August 1907 that *Iberia* had been written “essentially by and for you.” The revision process continued even after the printing plates of the first edition had been completed, as can be ascertained by the extant galley proofs of the third book, for instance. Here, a few desired changes in the prints failed to be carried out, presumably on account of the far-reaching results of the new layout and the clean-up of the notation, which burst the limits of possible plate corrections.

Consequently, in the Spanish reprint issued by the *Unión Musical Española* (*UME*) in Madrid, the third book has many newly engraved plates (altogether 32 of 46). Since they were engraved with the same tools as the plates of the first edition, they were (like the former) clearly produced in Paris. It can no longer be determined, however, whether this occurred during Albéniz’s lifetime or posthumously, when the plates had become the property of his heirs. At all events, the often stated theory that this print was released shortly after the first edition proves to be untenable. *UME* was not founded until 1914, and, according to the latest research, the printing plates did not arrive in Spain via the Albéniz family until early 1918 (see the work catalogue of Jacinto Torres, *Catálogo Sistemático Descriptivo de las Obras Musicales de Isaac Albéniz*, Madrid, 2001, p. 413).

The present edition is based on the assumption that Albéniz himself ordered the new engraving of the printing plates, as well as the many corrections to the borrowed plates, which had been taken over. The musical text offered in the Spanish print clearly reflects the composer’s unwavering intention to simplify the appearance of the music. Especially in *El Polo* and *Lavapiés*, the com-

poser eliminated the sham polyphony suggested by the frequent use of multiple note stems, along with the frequent double and triple dynamic markings and other elements that graphically burdened the musical text, such as the inclusion of slurs to identify triplets. However, so many new irregularities and engraving errors slipped into the musical text during this process too, that one has the feeling that Albéniz no longer proofread the newly engraved plates. This is easily ascertainable by making a comparison with the French first edition and the autograph engraver’s copies.

The *Comments* at the end of this edition provide detailed information about the few passages where authorisation by the composer is debatable. In this edition, markings added by the editor are only placed in parentheses in the musical text when other solutions are also plausible. Obvious errors and clear omissions in the Spanish reprint have been tacitly corrected.

We cordially thank the libraries mentioned in the *Comments* for providing us with copies of the sources.

Munich, spring 2010
Norbert Gertsch

Préface

On considère *Iberia* d’Isaac Albéniz (1860–1909) comme l’un des chefs-d’œuvre de la musique de piano du romantisme tardif au tournant de la musique moderne. En 1913 déjà, Claude Debussy lui-même définissait comme suit la position singulière du compositeur espagnol et de 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 rap-

pelle par l’abondance généreuse des idées. Il sût, 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*, 3^e 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» (dans: *Revue musicale S.I.M.* IX/12, 1^{er} décembre 1913, p. 43).

Iberia représentait pour Albéniz, alors gravement malade, une nouvelle concentration créatrice sur la musique de piano après de nombreuses années vouées au théâtre lyrique. Le Catalan, vivant à partir de 1902 à plusieurs reprises en exil à Paris, avait appris cruellement à ses dépens que nul n’est prophète en son pays. Ses tentatives pour faire jouer ses derniers opéras (*Pepita Jiménez* et *Merlín*) dans les opéras espagnols avaient échoué, se heurtant à l’établissement conservateur. De tous les côtés, on lui conseillait désormais de se consacrer de nouveau à des compositions pour le piano. C’est ainsi qu’en décembre 1905, il termina le 1^{er} cahier de son nouveau recueil de pièces pour piano, mêlant de façon congéniale la tradition de composition d’Europe centrale avec le coloris espagnol local et – ce que concédait Albéniz, à contrecœur – avec l’impressionnisme français naissant.

Les copies à graver manuscrites de la totalité des douze pièces – copies autographes au net, datées – sont conservées. Il ressort qu’Albéniz termina son travail sur le troisième groupe de trois pièces respectivement le 4 novembre (*El Albaicín*), le 24 novembre (*Lavapiés*) et le 16 décembre (*El Polo*) 1906 (pour la mise sous presse il plaça en dernier *Lavapiés*, morceau à effet). L’élaboration des pièces du 4^e cahier devait se terminer en janvier 1908.

Les trois pièces du 3^e cahier parvinrent au bureau du copyright de la Library of Congress à Washington en juillet 1907. L’*Édition mutuelle* à Paris, une

maison d'édition associée à la célèbre *Schola Cantorum*, assumait la responsabilité en tant qu'éditeur original. L'*Édition mutuelle* suivait un tout autre modèle commercial que les maisons d'édition habituelles. Sous la direction de René de Castéra, un groupe de compositeurs était chargé depuis 1902, dans un but de soutien réciproque, de faire connaître par voie d'impression et d'exécution les œuvres d'autres compositeurs. Ce faisant l'auteur conservait tous les droits de jouissance attachés à son œuvre (la mention copyright de l'édition d'*Iberia* désigne de ce fait Albéniz et non la maison d'édition). Le compositeur en question pouvait par conséquent aussi disposer librement des plaques d'impression de son édition. Si jamais il n'était pas en mesure de financer lui-même la mise sous presse, la maison d'édition prenait le relais. Les recettes étaient partagées entre la maison d'édition, le compositeur et un fonds de financement destiné à d'autres projets. Manifestement, Albéniz recourut ultérieurement à cette possibilité de disposer des plaques d'impression, en particulier dans le cas du 3^e cahier, pour apporter de nombreuses corrections au texte musical, sans qu'une réimpression fût prévue au préalable.

Dans certains cas, ces interventions étaient urgemment nécessaires avant même la mise sous presse de la première édition, dans la mesure où, spécialement dans les pièces des derniers cahiers, beaucoup de choses s'avéraient malaisées à exécuter, voire même quasiment injouables. Les traces les plus anciennes de telles corrections visant à faciliter le jeu se rencontrent dans les copies à graver de *Rondeña* (2^e cahier) et *El Albaicín* (3^e cahier). Comme le prouve une annotation de la main d'Albéniz dans le manuscrit, cette révision se fit en partie sur le conseil de Blanche Selva, la pianiste de la première exécution française. Le compositeur dut certainement aussi recevoir des conseils décisifs de la part du pianiste catalan Joaquin Malats, à qui il fit part le 22 août 1907 qu'*Iberia* avait été écrit «pour l'essentiel par et pour toi». Le processus de révision se poursuivit alors que les plaques d'im-

pression pour la première édition étaient déjà prêtes, comme le prouvent entre autres des épreuves conservées pour le 3^e cahier. La réalisation de certains souhaits de modification échoua cette fois en raison d'une réorganisation en partie importante et de l'élagage de la notation dépassant les limites de correction possibles des plaques.

En conséquence, on trouve dans la réimpression espagnole de l'*Unión Musical Española (UME)* Madrid, en ce qui concerne le 3^e cahier, un grand nombre de plaques nouvellement gravées (32 au total sur 46). Comme elles sont gravées avec le même outil de gravure que celles de la première édition, elles furent certainement aussi réalisées à Paris. Il n'est pas possible de déterminer si cela eut encore lieu du vivant d'Albéniz ou à un moment où les plaques d'impression se trouvaient en possession des héritiers. L'hypothèse continuellement émise selon laquelle cette édition n'est parue que peu après la première édition n'est en tout cas pas soutenable. L'*UME* fut fondée seulement en 1914, et selon les recherches les plus récentes, les plaques n'arrivèrent en Espagne, par l'entremise de la famille Albéniz, que début 1918 (cf. le catalogue de Jacinto Torres, *Catálogo Sistemático Descriptivo de las Obras Musicales de Isaac Albéniz*, Madrid, 2001, p. 413).

La présente édition part du principe qu'Albéniz lui-même décida d'effectuer une nouvelle gravure des plaques d'impression et également procéder aux nombreuses corrections des plaques conservées. Le nouveau texte musical présenté par le tirage espagnol poursuit avec conséquence les mesures de simplification de la notation précédemment décrites, expressément voulues par le compositeur. Avant tout dans *El Polo* et *Lavapiés*, la pseudo-polyphonie notée sous la forme de nombreuses hampes multiples a été éliminée, les multiples doubles et triples indications de nuances et d'autres éléments surchargeant graphiquement le texte – par exemple les parenthèses mettant en relief les triolets – ont été supprimées. Cependant il se glisse de nombreuses inconséquences et fautes de gravure dans le texte. On peut

à cet égard émettre l'hypothèse qu'Albéniz ne corrigea plus lui-même les épreuves, ce que prouve facilement la comparaison de la première édition française et des copies à graver autographes.

Les *Bemerkungen* ou *Comments* regroupées à la fin de cette édition donnent des indications détaillées sur les quelques passages où il y a doute quant à leur autorisation de la part du compositeur. Dans la présente édition, les ajouts de signes effectués dans le texte par l'éditeur responsable ne sont placés entre parenthèses que dans le cas où d'autres solutions étaient pensables. Les fautes manifestes et les omissions commises sans conteste par erreur dans la réimpression espagnole sont corrigées sans commentaire.

Nous adressons nos remerciements aux bibliothèques citées dans les *Bemerkungen* ou *Comments* ayant aimablement mis des copies des sources à notre disposition.

Munich, printemps 2010

Norbert Gertsch