

Drei Improvisationen 1903

Cylinder 16B

I *Allegro*

7 *cresc.*

14 *mp* *cresc.*

22 *poco rit.* *a tempo* *mp*

28 *cresc.*

35 *rit. molto* *a tempo* *f*

41

Measures 41-45 of a piano piece in B-flat major. The right hand features a series of chords in the first four measures, followed by a melodic line with a trill in measure 5. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment. A forte (*ff*) dynamic marking is present in measure 5.

46

Measures 46-50. The right hand continues with a melodic line, and the left hand maintains the eighth-note accompaniment. The piece concludes with a final chord in measure 50.

56

Measures 56-60. The right hand plays a series of chords, and the left hand plays a melodic line. A crescendo (*cresc.*) marking is present in measure 57. The tempo changes from *rit.* (ritardando) to *a tempo* in measure 59.

61

Measures 61-65. The right hand features a melodic line with trills, and the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. A mezzo-forte (*mf*) dynamic marking is present in measure 64.

66

Measures 66-73. The right hand plays a series of chords, and the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. A crescendo (*cresc.*) marking is present in measure 67.

74

Measures 74-80. The right hand features a melodic line with trills, and the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. A ritardando (*rit.*) marking is present in measure 79.

82 *a tempo*

88 *poco rit.* *a tempo* *cresc.*

96 *ff*

103 *rit.* *dim.* *p* *a tempo*

110

115

The musical score consists of six systems of staves. The first system (measures 82-87) shows a steady rhythm with chords in the right hand and a moving bass line in the left hand. The second system (measures 88-95) introduces triplets and a 'poco rit.' marking, followed by a return to 'a tempo' and a 'cresc.' marking. The third system (measures 96-102) features a 'ff' dynamic and complex arpeggiated figures. The fourth system (measures 103-109) includes a 'rit.' marking, a 'dim.' dynamic, and a 'p' dynamic, before returning to 'a tempo'. The fifth system (measures 110-114) continues the 'a tempo' section with more complex chordal textures. The sixth system (measures 115-118) concludes the piece with a final chord and a fermata.

Vorwort

Weithin bezeugt ist das hohe Ansehen, das Isaac Albéniz (1860–1909) als herausragender Pianist genoss. Seine ersten Konzertreisen durch Europa und die Neue Welt wurden von Publikum und Kritikern mit großem Enthusiasmus aufgenommen. Die späteren pianistischen Triumphe zwischen 1889 und 1897 festigten seinen Ruf als Virtuose epischen Ausmaßes, weit über die Iberische Halbinsel hinaus. Albéniz' Ambitionen als Komponist stiegen, und mehr und mehr stellte er nicht Klavierwerke, sondern Opern und Zarzuelas in den Mittelpunkt seines Schaffens.

Die Zeit von 1898 bis 1904 war für Albéniz allerdings eine Phase der Enttäuschung. Seine schlechte Gesundheit zwang ihn im Jahr 1900 zur Aufgabe seines Amtes an der Schola Cantorum. Im selben Jahr starb seine Mutter Dolores. Ganz in die Arbeit an einer Operntrilogie zur Artus-Sage vertieft, gab Albéniz das Klavierspiel weitgehend auf, um sich auf die Komposition von *Merlin*, *Launcelot* und *Guenevere* nach dem Vorbild von Wagners *Ring* zu konzentrieren. Dieses Projekt erwies sich indes, insbesondere nach dem Erfolg seiner vorausgehenden Oper *Pepita Jiménez*, als ein bedeutender Irrweg seiner Karriere. *Merlin* wurde nicht, wie Albéniz hoffte, zu seinen Lebzeiten aufgeführt, von *Launcelot* existiert nur ein Klavierauszug zum ersten Akt, und *Guenevere* kam über Albéniz' Randnotizen im Libretto nicht hinaus. Der Tod seines ihm entfremdeten Vaters Ángel im März 1903, das Scheitern eines katalanischen Theaterunternehmens, das er zusammen mit Enrique Granados betrieb, und das nur halbherzige Interesse an seiner Wagnerianischen Trilogie hinterließen beim Komponisten tiefe Spuren.

Deutlich ablesen lässt sich Albéniz Niedergeschlagenheit an den Tagebucheinträgen des Spätsommers 1903, entstanden im Küstenort Tiana. Sie stehen in starkem Kontrast zu seinem öffentlichen Bild als umgänglicher und anre-

gender Mensch. Seine Reflexionen über Glaube und Liebe, über Leben und Tod sind Anklagen gegen einen indifferenten Gott und gegen eine ebenso gleichgültige Menschheit. Während dieses nachdenklichen Aufenthalts in Tiana besuchte Albéniz Ruperto Regordosa Planas und nahm drei Improvisationen auf dessen neuem Edison-Phonographen auf. 1877 von Thomas Edison erfunden, war der Phonograph um 1905 auf dem Höhepunkt seiner Popularität, und die Firma Edison National führte die Herstellung noch bis 1912 fort. Diese Improvisationen sind die einzigen erhaltenen Aufnahmen von Isaac Albéniz. Es ist müßig darüber zu spekulieren, ob in ihnen Material für seine Opern oder Zarzuelas, für Lieder oder für nicht ausgeführte Klavierkompositionen erklingt. Aller Wahrscheinlichkeit nach ist es schlicht eine Erfindung des Augenblicks und somit pure Improvisation.

Zur Audioquelle

Die Walzen mit Albéniz' Improvisationen waren ursprünglich Bestandteil der Sammlung von Sr. Xavier Turull, Violinprofessor am Konservatorium in Barcelona und dessen Leiter von 1977 bis 1982. Turull verkaufte diese Walzen im Jahr 2000 – eine Woche vor seinem Tod – an die Biblioteca de Catalunya. Die vorliegende Erstausgabe basiert auf der jüngsten Tonaufnahme der Walzen durch die Biblioteca de Catalunya in Barcelona, die zur Gedächtnisfeier von Isaac Albéniz' 100. Todestag entstand. Bei der Realisation dieser Aufnahme kooperierte die Biblioteca de Catalunya mit zwei spanischen Firmen: Die Walzen wurden 2007 von Fonotrón aufgenommen und im Jahr 2009 von Audiorestauración remastered.

Daneben gibt es zwei frühere Aufnahmen dieser Walzen: (1) Tonbandaufnahme durch William Santaella von International Piano Archives (IPA). CD: *The Catalan Piano Tradition*, VAIA/ IPA 1001, 1969. (2) Digitalaufnahme durch Llorenç Balsach. CD: *L'escola Pianistica Catalana*, La Me De Guido/ Albany LMG3060, 2004.

Es ist darauf hinzuweisen, dass diese früheren Aufnahmen einen Halbton hö-

her klingen als die Aufnahme, auf der unsere Ausgabe basiert. Margarida Ullate Estanyol, leitende Archivarin der Tonträger-Bestände in der Biblioteca de Catalunya, stellte dem Herausgeber Korrespondenz zur Verfügung, die sie mit den Toningenieuren der Firma Audiorestauración im Hinblick auf diese Differenz führte. Demnach wurden die früheren Aufnahmen genau auf den Kammerton (A = 440 Hz) gestimmt, der erst 1953 international als Standard eingeführt wurde. Die Wahrscheinlichkeit, dass Planas' Klavier im Jahr 1903 diese Stimmung aufwies, ist verschwindend gering. Unter dieser Voraussetzung hätte ein Phonograph eine Aufnahmegeschwindigkeit von annähernd 172,8 Umdrehungen pro Minute erreichen müssen. Die Phonographen aus jener Zeit hielten aber eine Standardgeschwindigkeit von 160 Umdrehungen pro Minute ein. Die Rillendichte der Walzen lag bei 100 Rillen pro Inch, die Walzen selbst waren 4,25 Inches (10,8 cm) lang und konnten 1½ bis 2½ Minuten Klang festhalten. Bei jedem Abspielen wird die äußerst spröde Wachs-Walze durch die feststehende Nadel des Phonographen weiter abgenutzt. Tiefere Frequenzen verursachen stärkere Bewegung der Nadel, was eine weitere Schädigung der Walze und eine zunehmende Abschwächung der ursprünglich gespielten Bassnoten zur Folge hat.

Die Albéniz-Walzen sind in der Biblioteca de Catalunya als Nummer 167, 168 und 169 katalogisiert. In dieser Reihenfolge wurden die Improvisationen nach Meinung des Herausgebers auch eingespielt. Die abnehmenden Klangeinbußen zwischen den einzelnen Walzen legen den Schluss nahe, dass die erste Walze am häufigsten abgespielt wurde, da sie mehr als die anderen beeinträchtigt ist. Überdies wachsen die technischen Anforderungen der eingespielten Improvisationen.

Jede der Walzen enthält eine kurze Vorrede von Ruperto Regordosa Planas. Bei den Nummern 167 und 168 kündigt er in Spanisch an: „Improvisación al piano por don Isaac Albéniz“; er beschließt die Aufnahmen mit den Worten

„Muy bien, muy bien“ bzw. „Te ha salido muy muy bien“ („Das ist dir sehr sehr gut gelungen“). Walze 169 beginnt mit der Ansage „Improvisació al piano per Albéniz“ in katalanischer Sprache.

Zur vorliegenden Ausgabe

Die Verwendung einer speziellen Software, die eine Verlangsamung und Aufspaltung der Aufnahmen der Walzen in einzelne Teile erlaubte, ohne dabei die Tonhöhe zu verändern, ermöglichte es dem Herausgeber, Einzeltöne zu isolieren und auszuschreiben. Dieses Vorgehen beanspruchte etwa vierzig Stunden pro Walze; auf die am Beginn stehende Bestimmung von Tonart, Taktart und Basslinie folgte die Notierung von Melodie, Verzierungen, Artikulation und Dynamik.

Trotz der verbesserten Klangqualität der neuesten Aufnahmen bleibt es allerdings schwierig zu bestimmen, wann Albéniz das Pedal benutzte. Aus diesem Grund enthält die vorliegende Edition keine Angaben zum Pedalgebrauch und stellt ihn in das Ermessen des Interpreten. Auch Artikulation, Bogensetzung und Phrasierung sind in den Aufnahmen in einigen Fällen deutlicher zu erkennen als in anderen; die entsprechenden Angaben verstehen sich daher nur als Anregungen für den Interpreten. Abstufungen in der Lautstärke, die beim Abhören nur bis zu einem gewissen Grade zu unterscheiden sind, wurden durch Analyse des Audio-Spektrums eines jeden Tracks näher bestimmt. Größere Wellenausschläge dokumentieren hierbei ein lauterer Spiel von Albéniz. Passagen mit Rubato, Ritardandi und anderen Arten der Verlangsamung wurden isoliert und um 20 Prozent im Tempo reduziert. Dies half bei der Entscheidung, ob eine Verringerung des Aufführungstempos improvisatorisch oder geplant war.

Wegen des tanzähnlichen, schlichten Dreier-Taktes und des Tempos wurde für Walze 167 eine Notierung im $\frac{3}{4}$ -Takt gewählt. Die Improvisation ähnelt stilistisch anderen Werken des Komponisten mit dem Titel *Minuetto*, was sich in der Tempoangabe des Herausgebers widerspiegelt. Die Notierung der Walzen 168

und 169 erfolgte im $\frac{3}{8}$ -Takt, um die Vorwärtsbewegung in Rhythmus, Metrum und Tempo hervorzuheben. In diesen beiden Improvisationen unterteilt Albéniz die Zählzeiten in höchstens zwei Einheiten. Das sich daraus ergebende Notenbild der Transkription entspricht Albéniz' Notierung anderer, ähnlicher Werke mit dieser Taktart und in vergleichbarem Tempo. Aus aufführungsästhetischen Gründen wurde die Reihenfolge der Walzen neu geordnet, und zwar zu 168, 167 und 169. Dieses Arrangement schafft ein natürlicheres Verhältnis innerhalb der Transkriptionen bei deren gemeinsamer Aufführung als Gruppe.

Der Herausgeber dankt Dr. John Q. Walker von Zenph Studios für die Anregung, die Walzen eingehender zu untersuchen und zu übertragen, sowie Eric Hirsh für seine Ratschläge zur Notierung und für seine Übertragung der handschriftlichen Fassung in eine lesbare Form. Sein Dank geht darüber hinaus an die Biblioteca de Catalunya, insbesondere an Margarida Ullate Estanyol, für die Bereitstellung des Materials und für die Beratung bei diesem Projekt. Gedankt sei auch dem Peace College, das die Mittel, die zur Verwirklichung dieses Vorhaben erforderlich waren, zur Verfügung stellte.

Raleigh, North Carolina, USA
Sommer 2009
Milton Rubén Laufer

Preface

Isaac Albéniz's (1860–1909) reputation as an exceptional pianist is well documented. His early concert tours of Europe and the New World were received with exuberant acclaim from both audiences and critics. The later musical triumphs at the piano, between 1889 and 1897, firmly cemented his reputation as a virtuoso performer of epic proportions

well beyond the Iberian Peninsula. Albéniz's ambitions as a composer grew, and he shifted his focus from writing primarily for the piano to composing zarzuelas and operas.

The period of 1898–1904, however, was one of frustration for Albéniz. His ill-health prompted him to resign his position at the Schola Cantorum in 1900. That same year, his mother Dolores died. Immersed in the creation of an Arthurian operatic trilogy, Albéniz largely abandoned the piano to focus on composing *Merlin*, *Launcelot*, and *Guenevere* in the mold of Wagner's famous *Ring Cycle*. This endeavor would prove a significant deviation in his career, particularly after the success Albéniz enjoyed for his previous opera, *Pepita Jiménez*. *Merlin* was not performed as Albéniz had envisioned during his lifetime, *Launcelot* was realized only as a piano and vocal score for the first act, and *Guenevere* never evolved past the notes he had written in the libretto's margins. The death of Albéniz's estranged father Ángel in March of 1903, the failure of a Catalan theatre project with Enrique Granados, and the tepid interest in his Wagnerian trilogy had a profound effect on the composer.

Written during the late summer of 1903 in the seaside town of Tiana, Albéniz's journal entries underscore the composer's melancholy. They serve as a stark contrast to his public image as a jovial, playful character. His reflections on faith, love, life, and death pour from the page as indictments against an indifferent God and an equally indifferent humanity. It was precisely during that reflective stay in Tiana when Albéniz visited Ruperto Regordosa Planas and recorded three improvisations on his new Edison phonograph. Invented by Thomas Edison in 1877, Edison phonographs peaked in popularity around 1905, and Edison National continued to manufacture them until 1912. These improvisations are the only extant recordings of Isaac Albéniz. It is easy to speculate on what they present: perhaps thematic material for his operas or zarzuelas, songs, or unwritten pieces for piano solo. It is most likely, however, that

they simply were invented at the moment and were thus truly improvisatory.

On the Audio Source

The Albéniz cylinders were part of a collection held by Sr. Xavier Turull, professor of violin at the Barcelona Conservatory and its director from 1977–82. Turull sold these cylinders to the Library of Catalunya one week prior to his death in 2000. This first edition is based on the latest audio transfer of these Edison phonograph cylinders by the Library of Catalunya in Barcelona to commemorate the centennial of Isaac Albéniz's death. The Library of Catalunya collaborated with two Spanish enterprises to realize this recording: the cylinders were transferred by Fonotrón in 2007 and remastered by Audiores-tauración during 2009.

There have been two previous transfers of these cylinders: (1) Tape, by William Santaella, of International Piano Archives (IPA). CD: *The Catalan Piano Tradition*, VAIA/IPA 1001, 1969. (2) Digital, by Llorenç Balsach. CD: *L'escola Pianística Catalana*, La Me De Guido/Albany LMG3060, 2004.

It should be noted that these earlier transfers sound one half-step higher than the transfer on which this edition is based. Margarida Ullate Estanyol, chief archivist of audio holdings at the Library of Catalunya, shared correspondence with the editor that she had exchanged with the engineers at Audio-restauración explaining the discrepancy: the previous transfers are tuned exactly to A 440hz, which was not established as a standard internationally until 1953. The likelihood that Mr. Planas's piano would be tuned at that pitch is remote, particularly in 1903. Given those parameters, an Edison phonograph would have had to achieve a recording speed of approximately 172.8 revolutions per minute. Edison phonographs of the time maintained a standard speed of 160 revolutions per minute. The cylinders had 100 grooves per inch, were 4.25 inches long, and could capture 1.5–2.5 minutes of sound. The fixed stylus of an Edison

phonograph erodes the highly brittle wax cylinder with each playing. Lower frequencies cause greater motion of the stylus, resulting in further injury to the cylinder and the degradation of bass notes that may have originally been played.

The Albéniz cylinders are catalogued by the Library of Catalunya as numbers 167, 168, and 169. It is the opinion of the editor that the improvisations were recorded in this order. Based on the decreasing degradation of sound between each one, it is logical to speculate that the first cylinder in the sequence was replayed the most, thus degrading it more than the others. Furthermore, the technical complexities of the improvisations grow as they were recorded.

Each cylinder includes a verbal introduction by Ruperto Regordosa Planas. In numbers 167 and 168, he announces in Spanish, “Improvisación al piano por don Isaac Albéniz” and concludes the recordings by saying, “Muy bien, muy bien” and “Te ha salido muy muy bien” respectively. Cylinder 169 begins with his announcement in Catalán, “Improvisació al piano per Albéniz.”

On this Edition

Using special software to decelerate and compartmentalize the audio transfer of the cylinders without changing its pitch, the editor was able to isolate individual notes and write them out. The process averaged forty hours per cylinder and began with determining the key, meter, and bass line, culminating in the notation of the melody, ornaments, articulation, and dynamics.

Despite the improved sound quality of the most recent transfers, it remains difficult to decipher Albéniz's pedaling. For that reason, no pedaling is present in this edition and is left to the discretion of the performer. Additionally, certain instances of articulations, slurs, and phrases transferred more clearly than others on the recording, and therefore should be regarded by the performer as suggestions. Dynamics, although somewhat difficult to differentiate aurally, were further decoded by viewing the audio spectrum images of each

track. The wider ranges of waves in the audio imaging represented louder playing by Albéniz. Instances of rubato, ritardandos, and other types of deceleration were isolated and slowed by 20 percent. This lengthening of time served to reveal whether the decelerations present in the performance were improvisatory or planned.

The meter of $\frac{3}{4}$ was chosen for cylinder number 167 because of its dancelike simple triple meter and tempo. It is stylistically similar to other works titled *Minuetto* by the composer, and the choice of tempo indication by the editor reflects that. The meter of $\frac{3}{8}$ was chosen for cylinders 168 and 169 because it best illustrates the forward motion of their rhythms, hypermeter, and tempo. In both of these improvisations, Albéniz does not divide the beat into more than two parts. The material on the page appears visually consistent with his notation of other similar works of an analogous tempo using this meter. For the purpose of performance aesthetics, the sequence of cylinders has been reordered to 168, 167, and 169 respectively. This arrangement creates a more natural relationship between the transcriptions for those performing them as a complete set.

The editor wishes to thank Zenph Studios' Dr. John Q. Walker for his suggestion that these cylinders merited further investigation as well as transcription and Eric Hirsh for offering advice on notation to the editor and for copying the handwritten versions into a legible format. The editor is grateful for the access and guidance on the project provided by the Biblioteca de Catalunya, particularly Margarida Ullate Estanyol. He also wishes to extend his gratitude to Peace College for providing the research funding necessary to make this project come to fruition.

Raleigh, North Carolina, USA
Summer 2009
Milton Rubén Laufer

Préface

La grande réputation dont jouissait Isaac Albéniz (1860–1909) en tant que pianiste exceptionnel est amplement documentée. Ses premières tournées de concerts en Europe et dans le Nouveau Monde furent accueillies avec des torrents d'enthousiasme par le public et les critiques. Les triomphes qu'il remporta au piano par la suite, entre 1889 et 1897, consolidèrent sa réputation de virtuose du piano de dimensions épiques bien au-delà de la péninsule ibérique. Les ambitions de compositeur d'Albéniz s'amplifièrent et ce ne furent désormais plus les œuvres pour piano mais les opéras et les zarzuelas qui s'inscrivirent principalement au centre de ses compositions.

Cependant la période comprise entre 1898 et 1904 représenta pour Albéniz une phase de frustration. Sa santé déficiente le contraignit en effet à résilier en 1900 son poste à la Schola Cantorum. Sa mère, Dolores, mourut la même année. Absorbé par son travail de création d'une trilogie d'opéra sur la légende du roi Arthur, Albéniz délaissa le piano dans une large mesure pour se concentrer sur la composition de *Merlin*, *Lancelot* et *Guinevere* d'après le modèle du fameux *Ring* de Wagner. Ce projet s'avéra être toutefois un fourvoiement majeur dans sa carrière, en particulier après le succès remporté précédemment par le compositeur avec son opéra *Pepi-ta Jiménez*. *Merlin* ne fut pas joué du vivant d'Albéniz comme celui-ci l'espérait et il n'existe de *Lancelot* qu'une réduction pour quant et piano du premier acte; enfin, *Guinevere* se réduisit aux inscriptions effectuées par Albéniz en marge du livret. La mort, en mars 1903, de son père, Ángel, qui lui était devenu étranger, l'échec d'un projet théâtral catalan mené de concert avec Enrique Granados ainsi que le faible intérêt suscité par sa trilogie wagnérienne marquèrent profondément Albéniz.

Les propos tenus par le compositeur dans son journal à la fin de l'été 1903, alors qu'il séjourne à la station balnéai-

re de Tiana, révèlent l'abattement profond dans lequel il est plongé. Ils présentent un contraste marqué avec l'image publique offerte par Albéniz, celle d'un homme au caractère affable, enjoué. Ses réflexions sur la foi, l'amour, la vie et la mort sont autant d'accusations contre un Dieu indifférent et une humanité tout aussi insensible. Pendant ce séjour méditatif à Tiana, Albéniz rendit visite à Ruperto Regordosa Planas et enregistra trois improvisations sur le nouveau phonographe de ce dernier. Inventé en 1877 par Thomas Edison, le phonographe était vers 1905 au faîte de sa popularité et la société Edison National continua de le fabriquer jusqu'en 1912. Ces improvisations sont les seuls enregistrements conservés d'Isaac Albéniz. Il est inutile de s'interroger sur leur fondement: peut-être s'agit-il de matériau thématique pour ses opéras, ses zarzuelas ou ses mélodies, ou alors de pièces pour piano seul restées à l'état d'ébauche. Mais selon toute vraisemblance, ce sont tout simplement des inventions spontanées et par conséquent de pures improvisations.

À propos de la source audio

Les cylindres enregistrés par Albéniz faisaient partie à l'origine de la collection ayant appartenu à Sir Xavier Turull, professeur de violon au Conservatoire de Barcelone dont celui-ci fut directeur 1977–82. En 2000, une semaine avant son décès, Turull vendit ces cylindres à la Biblioteca de Catalunya. Cette première édition se base sur le dernier enregistrement des cylindres effectué par la Bibliothèque de Catalogne, à Barcelone, à l'occasion de la commémoration du 100^e anniversaire de la mort d'Isaac Albéniz. La Bibliothèque de Catalogne a coopéré pour la réalisation dudit enregistrement avec deux firmes espagnoles: les cylindres ont été transférés en 2007 par Fonotrófon et remastérisés en 2009 par Audioresta-

Il existe également deux enregistrements antérieurs de ces cylindres:

(1) Bande magnétique enregistrée par William Santaella de l'International Piano Archives (IPA). CD: *The Catalan*

Piano Tradition, VAIA/IPA 1001, 1969.
(2) Enregistrement numérique par Llorenç Balsach. CD: *L'escala Pianestica Catalana*, La Me De Guido/Albany LMG3060, 2004.

Il faut signaler à cet égard que ces enregistrements antérieurs sonnent un demi-ton au-dessus de l'enregistrement sur lequel se base notre édition. Margarida Ullate Estanyol, archiviste en chef des fonds de supports sonores de la Bibliothèque de Catalogne, a mis à la disposition de l'éditeur la correspondance qu'elle a échangée avec les ingénieurs du son de la société Audiorestauration à propos de cette différence. Il s'est avéré que les premiers enregistrements étaient exactement accordés au ton du diapason (*la* = 440 Hz) introduit seulement en 1953 comme référence standard au plan international. La probabilité que le piano de Planas ait été accordé, a fortiori en 1903, selon cet écart d'un demi-ton est minime. En tenant compte de ces paramètres, un phonographe aurait dû atteindre une vitesse d'enregistrement d'environ 172,8 tr/min. Or, les phonographes d'Edison de cette époque avaient une vitesse standard de 160 tr/min. Les cylindres comportaient 100 sillons par pouce, avaient une longueur de 4,25 pouces (10,8 cm) et une durée de reproduction de 1½ à 2½ minutes. À chaque reproduction, le cylindre de cire, extrêmement fragile, est usé par le stylet fixe du phonographe. Les basses fréquences provoquent un mouvement plus marqué de la pointe de lecture, ce qui entraîne une détérioration plus forte du cylindre et un affaiblissement croissant des notes de basse jouées à l'origine.

Les cylindres d'Albéniz sont catalogués à la Bibliothèque de Catalogne sous les numéros 167, 168 et 169. De l'avis de l'éditeur, les improvisations d'Albéniz ont aussi été enregistrées dans ce même ordre. Vu la dégradation décroissante du son entre les différents cylindres, on peut émettre l'hypothèse selon laquelle le premier cylindre fut rejoué le plus fréquemment, dans la mesure où il est le plus endommagé de tous. En outre, les exigences techniques des improvisations enregistrées s'accroissent constamment.

Chacun des cylindres comprend un court avertissement de Ruperto Regordosa Planas. Sur les numéros 167 et 168, il déclare, en espagnol: «Improvisación al piano por don Isaac Albéniz»; il clôt les enregistrements par les mots: «Muy bien, muy bien» et «Te ha salido muy muy bien» («Tu as très très bien réussi»). Le cylindre 169 débute par l'annonce, en catalan: «Improvisació al piano per Albéniz».

Au sujet de la présente édition

L'utilisation d'un logiciel spécial permettant, sans modifier la hauteur du son, le ralentissement et la compartimentation des enregistrements des cylindres a permis à l'éditeur d'isoler des notes individuelles et de les transcrire. Ce procédé a requis quelque quarante heures par cylindre; après avoir tout d'abord déterminé la tonalité, la mesure et la ligne de basse, il a fallu procéder à la notation de la mélodie, des ornements, de l'articulation et de la dynamique.

Malgré la qualité du son améliorée des enregistrements les plus récents, il reste toutefois difficile de déchiffrer les indications de pédale d'Albéniz. C'est pourquoi la présente édition ne comporte aucune indication concernant l'utilisation de la pédale, celle-ci étant ainsi

laissée à la discrétion de l'interprète. L'articulation, les liaisons et le phrasé sont selon l'enregistrement plus faciles à percevoir dans certains cas que dans d'autres; de ce fait, les indications correspondantes ont seulement valeur de suggestions pour l'interprète. Les variations d'intensité perceptibles à l'écoute seulement jusqu'à un certain point ont été décodées par analyse du spectre audio de chaque piste. Les bandes de fréquences les plus larges sur l'image audio correspondent aux moments où Albéniz joue plus fort. Les passages avec rubato, ritardandos et autres types d'élargissement ont été isolés et ralentis de 20%. Ceci a permis de reconnaître si les réductions de tempo étaient improvisées ou planifiées.

La mesure à $\frac{3}{4}$ a été retenue pour le cylindre 167 en raison du caractère dansant de cette musique à 3 temps (simples) et de son tempo. L'improvisation s'apparente stylistiquement à d'autres œuvres du compositeur intitulées *Minuetto*, ce qui se reflète dans le choix de l'indication de tempo de l'éditeur. Pour la notation des cylindres 168 et 169, c'est la mesure à $\frac{3}{8}$ qui a été préconisée, car elle rend au mieux l'allant du rythme, de la métrique et du tempo. Dans ces deux improvisations, Albéniz subdivise tout au plus les temps en deux

unités. La notation de la transcription en résultant correspond à la notation par Albéniz dans d'autres œuvres semblables présentant un tempo analogue et le même type de mesure. L'ordre des cylindres a été regroupé à la suite de 168, 167 et 169 pour des raisons de l'esthétique de représentation. Cet arrangement crée une relation plus naturelle parmi les transcriptions pour leur représentation comme recueil complet.

L'éditeur adresse ses remerciements à John Q. Walker, des Zenph Studios, pour sa suggestion visant à examiner de plus près les cylindres d'enregistrement et procéder à leur transcription, ainsi qu'à Eric Hirsch pour ses conseils relatifs à la notation et la transcription de la version manuscrite sous un format lisible. Il remercie également la Bibliothèque de Catalogne et tout particulièrement Margarida Ullate Estanyol pour sa mise à disposition du matériel et l'assistance prodiguée dans la réalisation de ce projet. L'éditeur tient en outre à exprimer sa gratitude au Peace College qui a subvenu aux recherches nécessaires à la réalisation de ce projet.

Raleigh, Caroline du Nord, États-Unis
Été 2009

Milton Rubén Laufer