

FREDERIC MOMPOU (1893-1987)

Variations on a Theme of Chopin

01	Thème. Andantino	1:04
02	Variation I. Tranquillo e molto amabile	1:09
03	Variation II. Gracioso	0:48
04	Variation III. Para la mano izquierda. Lento	1:14
05	Variation IV. Espressivo	1:52
06	Variation V. Tempo di Mazurka	1:03
07	Variation VI. Recitativo	2:01
08	Variation VII. Allegro leggiero	0:55
09	Variation VIII. Andante dolce e espressivo	2:35
10	Variation IX. Valse	2:01
11	Variation X. Évocation. Cantabile molto espressivo	3:05
12	Variation XI. Lento dolce e legato	2:09
13	Variation XII. Galope y Epílogo	3:59

ALBAN BERG (1885-1935)

14	<i>Piano Sonata, op. 1</i>	14:00
----	----------------------------------	-------

MANUEL DE FALLA (1876-1946)

15	<i>Fantasia Baetica</i>	13:32
----	-------------------------------	-------

BELA BARTOK (1881-1945)

Piano Sonata, Sz. 80

16	I. Allegro moderato	5:19
17	II. Sostenuto e pesante	5:17
18	III. Allegro molto	4:03
		TOTAL TIME
		66:17

Javier Laso **NEW WORLDS**

MOMPOU · BERG · FALLA · BARTÓK





NEW WORLDS

Ignacio González

Astronomers tell us that as massive stars approach the end of their lives they swell to millions of times their size; their inner core then collapses and, finally, they explode, scattering through space the layers of elements which have been forged within them and which will in turn go on to create new worlds.

02
03

Not long before his teacher Arnold Schoenberg swept aside traditional tonality in the most radical development in the history of music – the young Alban Berg, in a Vienna scandalised by the art of Klimt and Schiele and home to the colossal productions of Mahler, looked back to Liszt when he wrote his Sonata Op.1, it too in the key of B minor. Berg's Sonata (1908) unfolds like an endless melody enveloped in Wagnerian echoes, although the flexibility and chromaticism of its piano writing are unmistakably reminiscent of the Hungarian composer. Berg also borrows the latter's technique of thematic transformation, using it to shape a sonata form of conventional design and compact dimensions, but full of restless and emphatic changes of character.

Despite its elusive nature, this work never fails to evoke a tonality, although this equally consistently evades definition. As the music progresses, new doors open, each leading only to another, driven by an intense Romantic expressiveness. Javier Laso accompanies us as we explore, revealing the evolution of each motif in a continuous play of transparencies with clear, smooth phrasing. He brings freshness to the more lyrical passages where the Lisztian echoes are more discernible and consistency to the polyphonic texture at moments of particular animation, when the music reaches out into the void, desperately seeking a sense of repose denied by a perpetual chromaticism.

The slow and understated return to the key of B minor in the closing bars of the work could be read as a symbol of the extinction of the Romantic sonata. In the twilight of tonal music, intensely chromatic writing had exhausted a form based on the recognition of tonal relationships. When the sonata reappeared, it would seek its reflection in the mirror of other eras.

Meanwhile, in Paris, far away from Germanic chromaticism, Debussy was redirecting the Wagnerian orchestra towards a kind of “pictorial” style, developing a rich timbral palette and exploring ancient and exotic modes. The City of Light was the musical beacon of Europe at the turn of the 20th century, and a centre of pilgrimage for the forward-looking Spanish composers of the day, eager to move beyond the *costumbrismo* (focus on local customs and folk traditions) of zarzuela and, thanks to the influence of Felipe Pedrell, to develop a more deeply-rooted national school of music.

In this context, Manuel de Falla set out to explore the authentically Spanish nature of his music by freely combining the primordial elements of home-grown popular music rather

than replicating structures borrowed from it, an approach he recognised and appreciated in Ravel's *Rapsodie espagnole* when he heard it performed in Paris by the composer and Ricardo Viñes. Falla's contact with the French Impressionists encouraged him to free himself from nationalism's Romantic impulse by fully accepting the modalism and adopting the rhythms of popular music.

After the pictorial *Noches en los jardines de España* (Nights in the Gardens of Spain), with its lush Impressionist orchestration, the sounds of Falla's *Fantasia Baetica* (Andalusian Fantasy, 1919) strike the listener as somewhat acerbic. Stravinsky's Neo-classical influence was by this time steering Falla towards the pared-back concision of his final compositional phase. Steering clear of straightforwardly pleasing, colourist imagery, and animated instead by the strength of a robust and characterful rhythmic motif, Javier Laso's piano takes us on a lively journey through the work's arid landscape, taking in guitaristic influences, energetic dances, evocations of sultry evenings, traditional songs and resounding echoes of flamenco that are expressed in novel, authentically pianistic figurations without the underlying structure ever disappearing from sight. Laso's reading reveals the score's indisputable modernity and originality, qualities that have often gone unnoticed because of the music's ethnic source of inspiration. Falla himself would go so far as to say of the *Fantasia Baetica* that it was the only work he had written “with *purely pianistic* intentions as far as its instrumental technique [was] concerned”.

If Falla aimed to compose music of Spanish essence, Bartók's ambition – which has not always been clearly understood – was not so much to colour his music with a vein of ethnicity as it was to incorporate the stimulating yet overlooked resources of popular music into an international

style weary of chromaticism. Unsurprisingly, Bartók's interest in folk music, shaped by years of painstaking research, was not limited to that of his own country. As his fellow Hungarian composer György Kurtág has said, "Bartók's mother tongue was Beethoven" – this can be seen in the attention paid by Bartók to unadorned rhythmic elements and in his desire to extract the expressive power of extraordinarily condensed motifs by making them the basis of formal tension in his writing.

Expressiveness is a constant in the music of Bartók, who grew up under the Romantic influence of Richard Strauss. Fascinated early on by the Impressionism of Debussy, he exhaustively and logically explored in the timbral value of finely honed dissonances but without the hedonistic filter that can give French music an intoxicating quality. Bartók's meticulous work on counterpoint ended up shaping a very personal style whose power has continued to seduce successive generations ever since it established itself in the 20th century.

The Piano Sonata (1926) synthesizes the conception of the instrument developed by Bartók, himself a virtuoso pianist – a conception of which Javier Laso gained intimate knowledge through his teacher, Ferenc Rados, mentor of a brilliant generation of Hungarian pianists. With rare naturalness, Laso reveals the unusual latticework of timbres and textures in the first movement, which is notably martial in character and probably inspired by the *verbunkos*, a traditional Hungarian recruiting dance. His timbral imagination and mastery of polyphony allow him to characterize each of the individual motifs in the profoundly expressive second movement, whose wide-ranging sonorities stem from evocations of the Hungarian Plain superimposed on moments of great psychological intensity. The festive third movement links together several elaborations of a lively theme of overtly popular character as episodes in rondo form.

Bartók is developing a new virtuosity here, combining a multitude of unprecedented textures and meticulously planned, sometimes ironic, changes in tempo, as the work builds to its brilliant conclusion.

In interwar Paris, pianist-composer Federico Mompou, already far removed from the figure of the Romantic virtuoso, turned to the childhood memories of many an amateur pianist by choosing one of Chopin's best-loved preludes as the basis for his *Variations*. Uninterested in either avant-garde or narrative pretensions, and sharing an affinity for the piano with his Polish forebear, he focused on a haiku-like miniaturism. Life in Paris had introduced him to the sonorities and audacity of Impressionism, as well as to Satie's desire to reinvent the musical wheel, but Mompou also drew inspiration from the landscapes of his native Catalonia, and borrowed folk tunes from the region that were also part of Javier Laso's childhood.

This familiarity with Mompou's idiom informs Laso's approach to the deceptive simplicity of the *Variations on a Theme of Chopin*. Completed in 1957, it is an unusually broad and disciplined work, one whose seemingly intuitive and ingenuous surface we barely need to scratch before discovering the composer's deep and intelligent awareness of the findings of his keyboard predecessors, from Chopin to Scriabin.

Laso always finds Mompou's voice, by leading us with simplicity through a series of distinctive pieces. These present an extreme diversity of styles and moods, including sumptuous *art déco* harmonies; airy reveries; gentle Mediterranean echoes of Poulenc's pianism; more intimate, personal visions alluding to sonorities from earlier Mompou works; undisguised tributes that stick closely to the Chopinian model; and moments of passionate virtuosity.



08
09

By the time the last note of the *Variations on a Theme of Chopin* had been written, as the 1960s were about to dawn, Romanticism had already become a distant memory, its protagonists characters who populate music-lovers' imaginations. Federico Mompou, who was still alive in the last years of the century and whose life therefore overlapped with that of Javier Laso, represented a link to an era whose turbulence left lasting traces that teach us to recognise ourselves.

Laso's journey on this album travels through four apparently unrelated worlds, distilled from four lives dispersed by the tide of history. Each of those lives cultivated a new landscape in a new century, and yet all four were shaped during the same period of European history – the moment at which the old continent ceased to see itself as the centre of the known universe.

EN

Javier Laso

Javier Laso was born in Fribourg, Switzerland, in 1975. He studied piano at the COSCYL in Salamanca with J.J. Diego and J. Ponce where he was awarded honorable mentions in all grades. During that period he also studied with Almudena Cano and received masterclasses from Ramzi Yassa, Joaquín Achúcarro and Dimitri Bashkirov, among others. Between 1994 and 1999 he underwent postgraduate studies at the "Franz Liszt" Academy in Budapest with pianists Rita Wagner, FÉrenc Rados and Péter Nagy, who had a decisive influence on his musical development. Javier obtained different honorable mentions in competitions such as "Frechilla-Zuloaga", "María Canals", as well the second prize in the "María Orán" Chamber Music Competition and the first prize in the "Pedro Espinosa" piano competition. He has worked as a teacher at the COSCYL, in Salamanca, and since 2004 he has been a piano teacher at the Conservatory of Music of the Canary Islands, combining his teaching activity with a prolific activity as a concert pianist. His recording work has been greatly praised by critics, having recently obtained the nomination for the "Preis der Deutschen Schallplattenkritik" with his album dedicated to Schubert and Schumann (Eudora Records). He will soon present an album dedicated to 20th century music and another for four hands with Josep Colom, both works for Eudora Records. The influence of Josep Colom on Javier Laso has been decisive for his teachings, his capacity for inspiration and the support provided in recent years.

08
09

javierlaso.com



NEW WORLDS

Ignacio González

Nos cuentan los astrónomos que las grandes estrellas, al final de su vida, se inflaman hasta ocupar millones de veces su tamaño, su interior colapsa y finalmente estallan, diseminando por el espacio los elementos que han venido acuciando en sus entrañas y que darán lugar a nuevos mundos.

En vísperas de que su maestro Arnold Schoenberg realice la formulación más radical de la historia de la música decretando la erradicación de las relaciones tonales, en la Viena que escandalizan Gustav Klimt y Egon Schiele y que asiste a las colosales producciones de Mahler, el joven Alban Berg se fija en Liszt cuando escribe su *Sonata Op. 1* también en la tonalidad de *si menor*. La *Sonata* de Alban Berg (1908) se despliega como una melodía infinita envuelta en ecos wagnerianos aunque la flexibilidad y el cromatismo de su escritura pianística nos traen inequívocamente el recuerdo del maestro húngaro. De él también toma la técnica de la transformación temática con que articula una forma sonata de corte clásico y dimensiones contenidas, pero que se multiplica en inquietos y vehementes cambios de carácter.

A pesar de su voluntad elusiva, ningún pasaje de la *Sonata* de Berg se escucha sin evocar una tonalidad que, sin embargo, huye infinitamente de las definiciones. El discurso nos desliza por un camino en que cada puerta solo nos conduce a otra al impulso de una intensa expresividad romántica. Javier Laso nos acompaña en esa búsqueda mostrándonos la evolución de cada motivo en un continuo juego de transparencias con un fraseo nítido y terso. Infunde frescura a los pasajes más líricos en los que los ecos lisztianos se hacen más presentes y nos presenta con consistencia el entramado polifónico en los momentos de máxima excitación, cuando la música extiende sus brazos en el vacío buscando con apremio un reposo hurtado siempre por el perpetuo cromatismo.

El lento y humilde camino de vuelta a la tonalidad de *si menor* de los últimos compases de la *Sonata* de Berg pueden simbolizar la extinción de la sonata romántica. En el ocaso de la tonalidad, el intenso cromatismo ha extenuado una forma que descansaba sobre el reconocimiento de las relaciones tonales. Cuando vuelva a aparecer, la sonata se mirará en el espejo de otras épocas.

Mientras tanto en París, apartado del cromatismo germano, Debussy ha orientado la orquesta wagneriana a un cierto "pictoricismo" desarrollando una rica paleta tímbrica y explorando modos arcaicos y exóticos. A la Ciudad de la Luz, faro de Europa en el cambio de siglo, peregrinan los modernos compositores españoles de la época que pretenden superar el costumbrismo de la zarzuela y, persuadidos por la figura de Felipe Pedrell, quieren desarrollar una música nacional de raíces más profundas.

En este contexto, Manuel de Falla se plantea buscar la españolidad de su música combinando libremente los elementos primordiales de la música popular en lugar de replicar estructuras

tomadas de ésta. Es precisamente la actitud que aprecia en Maurice Ravel cuando conoce en París su *Rapsodia Española* junto a Ricardo Viñes. En su contacto con los impresionistas franceses Manuel de Falla encuentra recursos liberadores que le permiten emanciparse de la pulsión romántica del nacionalismo musical enfrentándose sin filtros al modalismo de la música popular y adoptando sin reservas su rítmica.

Después de las pictóricas *Noches en los jardines de España*, arropadas por una frondosa orquestación impresionista, la *Fantasia Bætica* (1919) se nos presenta áspera. La influencia del neoclasicismo de Stravinski de esos años ya orientan a Falla hacia la depuración y concisión de su última etapa. Lejos de la complaciente estampa colorista, animado por la potencia de un motivo crudamente rítmico, cargado de carácter, el piano de Javier Laso nos conduce vigorosamente a través del árido paisaje de la *Bætica* sobrevolando toques de guitarra, bailes enérgicos, cálidas evocaciones nocturnas, canciones populares y rotundas apariciones del canto expresadas en novedosas figuraciones genuinamente pianísticas sin perder nunca de vista la recia estructura. La lectura de Laso revela de manera fehaciente la modernidad y originalidad de los hallazgos de la partitura, a menudo inadvertidas por su inspiración étnica. Precisamente el propio Falla llegaría a decir de la *Fantasia Bætica* que "*es la única obra escrita por mí con intenciones puramente pianísticas en lo que a su técnica instrumental se refiere*".

Si Falla pretende que su música sea esencialmente española, la ambición de Bartók como compositor, no siempre comprendida, no es tanto teñir su creación con una vena de etnicismo sino incorporar los estimulantes recursos ignorados de la música popular a un estilo internacional fatigado de cromatismo. No en vano, la curiosidad de Bartók por la música popular,

plasmada en años de concienzudas investigaciones, no se limita a su propio país. El compositor húngaro György Kurtág señala que “*la lengua materna de Bartók es Beethoven*,” como reflejan su atención al valor de los elementos rítmicos desnudos y la voluntad de extraer la fuerza expresiva de motivos extraordinariamente condensados haciendo gravitar hacia ellos la tensión formal de la pieza.

La expresividad está siempre presente en la música de Béla Bartók, que ha crecido bajo el influjo romántico de Richard Strauss. Fascinado en seguida por el impresionismo de Debussy, su mente exhaustiva y consecuente explora el valor tímbrico de disonancias finamente perfiladas prescindiendo del complaciente filtro hedonista que embriaga la música francesa. Su meticuloso trabajo del contrapunto termina de configurar un estilo muy personal que se erige en el siglo XX como una irreductible vía cuya fuerza ha seguido seduciendo a generaciones hasta el día de hoy.

La *Sonata para piano* (1926) sintetiza la concepción del instrumento del consumado virtuoso que fue Béla Bartók, concepción de la que Javier Laso obtiene un íntimo contacto de la mano del maestro Ferenc Rados, forjador de una brillante generación de pianistas húngaros. Laso desvela con rara naturalidad la sorprendente celosía de timbres y texturas que despliega la escritura del primer movimiento, de carácter marcadamente marcial y probablemente inspirado en el *verbunkos*, un antiguo género popular asociado al reclutamiento militar. Su imaginación tímbrica y su maestría polifónica confieren una caracterización extrema a cada uno de los motivos en el hondamente expresivo segundo movimiento, que superpone evocaciones paisajísticas de la plana Hungría con momentos de gran intensidad psicológica ofreciendo un amplísimo rango sonoro. El festivo tercer movimiento enlaza como episodios de un *rondó* diversas elabo-

raciones de un vivaz tema de carácter decididamente popular. Bartók desarrolla aquí un virtuosismo nuevo combinando multitud de texturas inéditas y cambios de *tempo* minuciosamente planificados, no exentos de ironía, que conducen la obra a un brillante final.

En el París de entreguerras, lejos ya de la figura del virtuoso romántico, el pianista-compositor Federico Mompou viaja a los recuerdos de infancia del pianista *amateur* al volver su mirada hacia esta afable miniatura de Chopin. Ajeno a cualquier pugna por la vanguardia así como a toda pretensión narrativa, con una afinidad pianística con el compositor polaco, se entrega a un miniaturismo cercano al universo del *haiku*. En París se ha impregnado de la sonoridad y audacia impresionistas y del adanismo de Éric Satie y toma de su Cataluña natal inspiraciones paisajísticas y temas populares que también suenan en la infancia de Javier Laso.

Esta familiaridad con el lenguaje de Mompou acompaña a Laso al abordar la engañosa simplicidad de las *Variaciones sobre un tema de Chopin*, completadas en 1957, una obra desusadamente amplia y disciplinada en su producción en la que, tras la apariencia de una escritura intuitiva e ingenua, en seguida encontramos una inteligencia que tiene profundamente presentes los hallazgos de quienes le han precedido en el teclado, desde Chopin a Scriabin.

Laso encuentra siempre la voz de Mompou conduciéndonos con sencillez a través de una serie de piezas de carácter que alternan de manera progresiva las más diversas escrituras y temperamentos, partiendo de suntuosas armonías *art déco* o aéreas ensoñaciones, incorporando desde amables ecos mediterráneos del piano de Poulenc y visiones más intimistas y personales que aluden a sonoridades de sus otras obras, hasta indisimulados homenajes, en los que no quiere apartarse del modelo del compositor polaco y momentos de virtuosismo apasionado.



16
17

Cuando se extingue la última nota de las *Variaciones sobre un tema de Chopin*, ya encarando los años 60 del siglo XX, el romanticismo es ya el recuerdo de un tiempo pasado cuyos protagonistas han devenido personajes que pueblan la imaginación de los aficionados. Federico Mompou, con quien Javier Laso comparte espacio vital, aún permanecía entre nosotros en los últimos años del siglo como un vínculo con una época que, con sus convulsiones, dejó trazos que nos enseñan a reconocernos..

El viaje que nos propone Javier Laso nos trae aquí cuatro mundos, en apariencia ajenos unos a otros, destilados de cuatro vidas que la marea de la historia ha dispersado. Cada una de ellas ha sembrado paisajes nuevos en un siglo nuevo, y sin embargo todas se han forjado en un mismo tiempo y lugar: el momento en que la vieja Europa dejó de verse en el centro del Universo.

ES

Javier Laso

Javier Laso nace en Friburgo, Suiza, en 1975. Estudia piano en el COSCYL en Salamanca con J.J. Diego y J. Ponce donde obtiene múltiples menciones de honor y los respectivos premios extraordinarios en los ciclos elemental, medio y superior. Durante ese período recibe clases de la profesora Almudena Cano así como clases magistrales de profesores como Ramzi Yassa, Joaquín Achúcarro y Dimitri Bashkirov, entre otros. Entre 1994 y 1999 realiza una estancia de postgrado en la Academia "Franz Liszt" de Budapest, donde estudia con los profesores Rita Wagner, Férénc Rados y Péter Nagy, quienes marcarán de manera definitiva su desarrollo musical. Obtiene diferentes menciones de honor en concursos como "Frechilla-Zuloaga", "María Canals", así como el segundo premio en el Concurso de Cámara "María Orán" y el primer premio en el concurso de piano "Pedro Espinosa". Ha ejercido como docente en el COSCYL, en Salamanca, y desde 2004 es profesor de piano del Conservatorio Superior de Música de las Islas Canarias, compaginando su actividad docente con una profusa actividad como concertista. Su labor discográfica ha sido muy alabada por la crítica, habiendo obtenido recientemente la nominación para los "Preis der Deutschen Schallplattenkritik" con su disco dedicado a Schubert y Schumann (Eudora Records). Próximamente presentará un álbum a cuatro manos con Josep Colom. La mención al maestro Josep Colom es ineludible por sus enseñanzas, su capacidad de inspiración y el apoyo brindado en los últimos años.

16
17

javierlaso.com

RECORDING DATA

Recording: July 25-27, 2022, Auditorio de Zaragoza, Sala Mozart,
Zaragoza, Spain

Piano: Steinway & Sons

Piano technician: Fernando Lage

Producer and recording engineer: Gonzalo Noqué

Equipment: Sonodore LDM-54, Schoeps microphones;

Merging Horus microphone preamplifier and AD/DA converter;

Pyramix Workstation; Hifiman headphones;

Dutch & Dutch 8c speakers

Original Format: DSD256 (11.289MHz)

Surround version: 5.0

BOOKLET INFO

English translation: Susannah Howe

Cover image: Raquel Diana Rivero

Photos: Raquel Diana Rivero (pp. 2, 10),

Alberto Goicoechea (pp. 8, 16, 18-19)

Graphic design: Gabriel Saiz (Filo Estudio)



EUD-SACD-2402
©&© 2024 Eudora Records, S.L.
eudorarecords.com

This SACD was recorded using the DSD (Direct Stream Digital™) recording system. There are three programs contained in this SACD: the first is a standard CD stereo version that will play on any device that will play a CD, and that any CD player will simply find and play. The second and third versions are high definition DSD stereo and surround (5.0) versions that can only be played on an SACD player, which must be instructed as to which program you wish to play. MQA-CD plays back on all CD players. When a conventional CD player is connected to an MQA-enabled device, the CD will reveal the original master quality.

DSD and SACD are trademarks of Sony. MQA-CD is a trademark of MQA Limited.

