



Isaac Albéniz

Complete songs



*Adriana González dedicates this recording
to the memory of her teacher, Bárbara Bickford.*

Isaac Albéniz (1860–1909)

Rimas de Bécquer (T. 33A) – *Gustavo Adolfo Bécquer* (1836-1870)

- | | | |
|---|---------------------------------------|------|
| 1 | Besa el aura que gime blandamente | 1:14 |
| 2 | Del salón en el ángulo oscuro | 1:09 |
| 3 | Me ha herido recatándose en la sombra | 1:14 |
| 4 | Cuando sobre el pecho inclinas | 1:07 |
| 5 | ¿De dónde vengo ...? | 1:52 |

Seis baladas (T. 36) – *Marquesa de Bolaños* (1866-1916)

- | | | |
|----|------------------------|------|
| 6 | Barcarola | 2:42 |
| 7 | La lontananza | 2:17 |
| 8 | Una rosa in dono | 1:46 |
| 9 | Il tuo sguardo | 3:29 |
| 10 | Morirò!! | 2:07 |
| 11 | T'ho riveduto in sogno | 3:07 |

12 Chanson de Barberine (T. 37) – *Alfred de Musset* (1810-1857) 2:30

To Nellie (T. 39) – *Francis Burdett Money-Coutts* (1852-1923)

- | | | |
|----|--------------|------|
| 13 | Home | 1:39 |
| 14 | Counsel | 2:05 |
| 15 | May-Day song | 1:53 |
| 16 | To Nellie | 2:05 |

17	A song of consolation	2:00
18	A song (Love comes to all!)	2:12

Songs (T. 40) – *Francis Burdett Money-Coutts*

19	Art thou gone for ever, Elaine?	3:13
20	Will you be mine?	2:45
21	Separated!	3:53
22	The caterpillar	1:48
23	The gifts of the Gods	1:44

24	Il en est de l'amour ... (T. 42)	2:27
	<i>Charles-Albert Costa de Beauregard (1835-1909)</i>	

Deux morceaux de prose (T. 41) – *Pierre Loti (1850-1923)*

25	Crépuscule	1:53
26	Tristesse	2:28

Quatre Mélodies (T. 44) – *Francis Burdett Money-Coutts*

27	Amor, summa injuria	2:22
28	In sickness and health	4:32
29	Paradise regained	3:28
30	The retreat	3:05



Albéniz with his daughter Laura (1906)

English

A lesser known Albéniz

The repertoire of the Spanish art song is more extensive than one might assume in view of its scarce presence on concert programs. Whereas in Spain, less well-known national composers appear only sporadically, abroad they are all but non-existent. The repertoire that one hears is limited practically to the *Siete canciones populares* by de Falla and the *Tonadillas* by Granados. If one knows a few songs by Obradors or Turina, it is not due to their undisputed beauty or quality, but above all because Spain brought forth some of the greatest lyrical voices of the twentieth century (Caballé, Lorengar, Berganza, and Victoria de los Angeles, to name a few). It was through them that the songs became known.

The case of Albéniz is however very special. Is he not the best-known and most performed composer of the Iberian Peninsula? Why are his songs not known? Why have these great singers not explored and propagated the repertoire of the most important Spanish composer of the Romantic era, even though he influenced all his successors probably more than anyone else?

The quality of the music is indisputable. Albéniz's last four songs, which he composed on his deathbed after he had completed the masterful *Suite Iberia*, have to be considered, by virtue of their beauty, the rich counterpoint, the complexity of the accompaniment, and the subtlety that emanates from them, among the absolutely greatest works for voice and piano. There must thus be other reasons. First, there was no edition readily available until twenty years ago. Many were unpublished, and the manuscripts dispersed among heirs, the artist's various residences, and libraries. Second, the difficulty of the later works with their abundance of accidentals makes sight-reading practically impossible and can put off many performers. And third, the language – only five of the songs, the earliest, are in Spanish. When one searches for repertoire of Spanish composers, one does not expect to end up having to sing in Italian, French, or even English. Moreover, we tend to think that Spanish music is only of popular

origin and always includes folkloric influence – more precisely: Andalusian folklore, as if the peninsula did not have a large and rich variety of songs and traditions, or that the inspirations of our artists knew no other sources. And curiously enough, Albéniz, the father of Spanish music nationalism and world-renowned for his descriptive Spanish works, presents us in his songs to an entire world of an unknown Albéniz, far from popular music and turned toward Europe.

Adriana and I often include works by Albéniz in our recitals, and after the recording of our first album, which was devoted to the songs of two entirely unknown composers (Robert Dussaut und Hélène Covatti), the desire arose to make a complete recording – knowing full well that this music, too, would be a discovery for many, and that this repertoire deserved a wider dissemination. These were months of research, rehearsing, and preparation. With this recording, we wanted to make it possible for the listener to become acquainted with that other Albéniz. This was facilitated by a project grant awarded to Adriana from the Fondation Jean-Luc Lagardère, and the valuable cooperation of Dr. Jacinto Torres, a leading expert on the work and life of Isaac Albéniz, who authored the booklet text.

We wanted it to be a chronological journey that would enable the listener to trace the composer's development. And with this in mind, we allowed ourselves a bit of artistic license in the last *Four Songs*. Albéniz composed *Amor, summa injuria* first and stipulated that it be the piece that concluded the cycle. However, he wanted to write twelve songs! The cycle remained incomplete, and Albéniz died after he finished *The Retreat*. Although the posthumous edition took into account the composer's wish, we conclude the present recording with the last thing Albéniz wrote. The postlude of the piano solo in *pianissimo*, which ends with a single bass note – a short *C* – as the end point of a life and creative activity ... When one knows about the incurable illness from which Albéniz suffered at that time, one cannot play a single note more. There is nothing to add.

Iñaki Encina Oyón, Paris, June 2021

Songs by Isaac Albéniz

Isaac Albéniz (1860–1909) is recognized throughout the world as one of the composers who provided some of the most significant contributions to the piano repertoire. His most characteristic works unite great technical demands with an original, personal manner of expression that was based on his vast knowledge of the classical and contemporary repertoire from Scarlatti to Wagner, and on the rhythms and melodies of Spanish folklore that he elevated to a high level. His imposing musical testament is *Iberia*, the collection of “12 nouvelles impressions” composed in the last years of his life, a collection that constitutes the technical and aesthetic climax of post-Romantic piano literature and, at the same time, represents a starting point and an indispensable reference for the piano repertoire of the entire twentieth century. According to Olivier Messiaen, one of the most famous connoisseurs and admirers of Albéniz’s work, perhaps even the most important.

The quantity and quality of his compositions for piano has however eclipsed the rest of his *oeuvre* – an extensive repertoire, astonishing and diverse, which includes, besides four completed operas and several that remained unfinished, three zarzuelas, a polyphonic work, a concerto and a rhapsody for piano and orchestra, two symphonic suites, incidental music, and some thirty songs for voice and piano. These songs, which we examine in the following in a chronological sequence parallel to the most important stations of the composer’s life, reveal the most profound and most fragile nuances of Albéniz’s artistic personality, while they clearly display his aesthetic and technical development from the first youthful works up to the last songs he composed only a few months before his untimely death (shortly before his forty-ninth birthday).

Poetry, narration, and drama appear constantly interlinked with Albéniz’s music, above all in his concert songs. From the time of his student days in Brussels, as the holder of

a scholarship from the private secretary of the Spanish king, we are aware of several romances – simple academic exercises of which neither traces nor later mentions are to be found. In 1885, when he settled in Madrid at the age of twenty-five, he developed intensive activities as a virtuoso pianist, taught, organized concerts, frequented the salons of the aristocracy and the bourgeoisie, penned articles, composed music, published his works, enlarged his circle of friends and acquaintances, and integrated himself completely in the *crème de la crème* of the Spanish musical world of the time. During the course of his nomadic life, this hardly four-and-a-half-year sojourn in Madrid was an extraordinarily prolific period that saw the creation of his first collection of songs, the *Rimas de Bécquer*.

Written before 1886, however not published until 1888, these five *Rimas* came into being at the same time as the first *Suite Espagnole* and the *Recuerdos de Viaje*, two of Albéniz's best-known piano works and splendid proof of his development of a personal expression based on folkloristic material. The short, individual pieces of these suites are simple in structure with the central verse as the melodic axis, symmetric in the recapitulation, have a powerful rhythmic framework, charming tonal/modal interplay, and display certain bold harmonies which consequently form a style that is ultimately transformed into a characteristic of the identity of its originator for the audiences of future generations.

In the *Rimas de Bécquer*, on the other hand, we do not find any recourse to folklore, but rather the establishment of very common practice in the salons of the epoch where sometimes only instrumental music was played, where there was sometimes singing, and sometimes poetry recited with musical accompaniment. Therefore, the original edition of these *Rimas* specifies two alternative scoring possibilities: either with song or with recitation, even though for all intents and purposes it is the same music, in the latter with the piano accompaniment taking over the melodic line of the sung version.

The poems selected by the composer present different aspects of Bécquer's poetic spectrum: from the cosmic harmony that ennobles the depiction of the kiss in *Besa el aura*, or the hope of redemption on which *Del salón en el ángulo oscuro* is based, up to the upsetting

despair that cries out: “Where do I come from?” (¿De dónde vengo...?); the remaining two pieces deal with the contradictory facets of love – between happiness and anguish. In these first songs, which were composed for performance by the aficionados and amateurs who met in the salons, the young Albéniz, who at that time commenced his career as a composer, displayed an undeniable achievement with regard to the clarity of expression and to the comprehension of and respect for the syntax. He lent here the direct and unaffected poetry of Bécquer, the best Spanish poet of the Romantic period, the fitting inflection.

To this same epoch and to the same social and aesthetic ambience belong the *Seis Baladas* on Italian texts by Paulina Spreca, the wife of the Marqués de Bolaños, a lady of cultivated Roman descent in whose mansion social musical evenings were frequently given, and with whom Albéniz established a close friendship. In contrast to the *Rimas de Bécquer*, which were conceived more as romances without words with echoes of Schumann, and in particular in their pianistic texture and in their ability (above all in the version with recitation) to function relatively independent of and parallel to the poem, in the *Baladas* Albéniz created melodies of greater scope that drew more attention to the text, while realizing a uniform atmosphere with the accompaniment.

What one can perceive in these Italian songs is a kind of tribute to *bel canto*, corresponding to the personal predilections of the authoress, who was in all likelihood also the patroness of the published musical edition. These are short texts with agile rhythms and expert versification, realized with expressive correctness and not without a certain poetic quality, which occasionally makes itself be felt through accents that transcend the usual conventionalisms, as, for example, in *La lontananza* and *T’ho riveduto in sogno*. The colorful harmonies of the piano accompaniment, always attentive to the poetic expression of the text, already point to that what was later to become the composer’s mature style, with the use of syncopations and abundant chromaticism as characteristic features.

The *Chanson de Barberine* stems from 1889 and was actually supposed to be a part of a collection of six *Mélodies* on texts by the famous French poet and dramaturg Alfred de

Musset. It is dedicated to the Marquesa de Acapulco. The melody, which with its conventional *cantabile* expression is reminiscent of the *Baladas*, unfolds vibrantly above the insistent rhythmic pattern that changes only at the end of the last verse with the hopeless declaration, effectively emphasized in the score, which finally lends the poem meaning. This work, which was not published during Albéniz's lifetime, is the only one we know from a project that was merely sketched and left unfinished. The same thing happened with numerous other ideas that the composer, driven by enthusiasm and expectations, announced, but quickly pushed aside for new ones.

In the middle of the same year, Albéniz embarked upon an international concert tour and sought to expand the horizons for his music and to find better means of earning a livelihood. In the summer of the following year, he settled with his family in London. Albéniz was successfully active there as a concert promotor, soloist, and composer. A result of his almost four-year sojourn in the British capital was the perfection of his conducting and orchestration skills. In London he performed his comic opera *The Magic Opal* for the first time, and forged his decisive friendship with the poet and banker Francis Money-Coutts, who from then on until Albéniz's death proved to be a close friend and fervent admirer. Money-Coutts's generous patronage allowed the composer to maintain a very comfortable lifestyle and to enjoy complete artistic independence, contrary to many a persistent legend.

This close relationship to Money-Coutts brought forth its first artistic fruits in 1896: a cycle of six songs under the title *To Nellie*, which bears the name of Money-Coutts's wife. In this small collection, one finds unmistakable features of English atmosphere, which once again testify to the composer's receptiveness and exceptional sense of perception, characteristics that alternate with the increasing influence on his writing by his friends from the environment of Paris's Schola Cantorum. In *To Nellie* there is moreover something very typical of Albéniz: a subtil Spanish "color" that lightly tints his music and is also present in other piano and stage works from the same period. Whereas, for example, in the song that gives the cycle its name, the strict modal manner of composition and the archaic mood at the beginning contrast in

a surprising way with the following powerful fullness of the melody – as similarly occurs in *Córdoba* – the ambient that one breathes starting from the first note of *Home* is exactly the same as that which also wafts through the score of his opera *Pepita Jiménez*, both works from the very same period.

Texts by Money-Coutts are also the basis of another collection that for practical reasons we have grouped together under the title *Six Songs*. It is made up of pieces written in the years 1896 and 1987, except the last one, which stems from 1903, and that were still unpublished at the time of the composer's death. Artful melodies with subtle expression as well as a greater independence and complexity of the piano part characterize these six songs, which in general display common characteristics with the other cycles: strict syllabicity, lavish chromaticism, frequent modulations, acciaccaturas, abundant accidentals, use of the pedal, persistent rhythmic structures, and syncopated patterns. An annotation by Vincent d'Indy in the original manuscript of *Art Thou Gone For Ever, Elaine?* reads: "Celle-là est incontestablement la meilleure" (This here is undoubtedly the best).

In 1894, after a life marked by restless traveling, Albéniz finally settled in France, spellbound by the exuberant cultural pulse of *fin-de-siècle* Paris, where he wove a dense network of acquaintances with musicians of very different talents and sensitivities, between teachers, pupils, colleagues, and friends such as Ropartz, d'Indy, Chausson, Fauré, Debussy, and Dukas, among others. He resided alternately in Paris and Nice, and traveled – until impeded by his poor health – to numerous European cities, be it as virtuoso performer, or as composer of orchestral works (*Catalonia*, *Sérénade Lorraine*) as well as of songs and operas (*Pepita Jiménez*, *Merlin*), but above all of piano works (*Chants d'Espagne*, *La Vega*, *Espagne-Souvenirs*, or *Iberia*) that represent the most mature and important highlights of his musical *oeuvre*.

A result of the contact with his Parisian environment was a more refined style – more complex in form and more advanced in terms of harmony – that admirably crystalized in *Il en est de l'amour*, which he composed in late 1897 and dedicated to Ernest Chausson's wife. Merely thirty-seven measures in length, it shows with striking clarity the important

evolution Albéniz underwent, now far away from the “salon” style of his first works that were fashioned to provide an accompaniment with unambiguously defined tonalities and uniform rhythmic design for several verses. In contrast – even if the powerful rhythmical framework that characterizes the whole of Albéniz’s work is retained – the harmony here is much more subtle with emphasis on chromaticism and enharmonics. The text (*It happens to love as with so many things, charming in their spring, noble and beautiful only in their autumn...*) expresses an intensive nostalgic feeling that Albéniz masterfully translates into a music that goes far beyond a mere piano accompaniment, creating an atmosphere of intimate singularity which generates its own images and is able to explore and intensify the more hidden but never explicit echoes of the poetic text.

Composed only a few months later, the titles of the *Deux morceaux de prose de Pierre Loti*, already clearly express their character: *Crépuscule* (Twilight) and *Tristesse* (Sadness). They are very short depictions, painted out of a vaguely world-weary feeling, which is evoked in a just as subtle as direct manner by means of the flowers in the cemetery, the wreaths of roses bordering the graves, the forlorn chrysanthemums of autumn. Very much in accordance with the symbolism, the composer expresses the same feeling of calm melancholy as in *Il en est de l’amour* in that he employs a refined compositional technique that reveals with clarity the assimilation of the professed “Franckists” d’Indy, Chausson, Duparc, and above all Gabriel Fauré, with whom he was bound until the end of his days in brotherly friendship.

After the completion of *Iberia* in early 1908, Albéniz was to finish only one further work before his health rapidly deteriorated, culminating in his death in May of the following year: the *Four Songs* on texts by Money-Coutts. Going beyond the approaches learned from early Fauré – to whom he dedicated the collection – in which the accompaniment tended to follow the text very closely and underscore it, the musical ideas are not content with melodizing the poem, but rather recreate and transcend its most intimate sentiments. Through the refinement of its composition, the careful treatment of the prosody, the density of the

accompaniment, and the very meticulous indications of tempo, expression, and dynamics, this mature work seems closer to Debussy and his first *Fêtes galantes*.

Curiously, these *Four Songs* dispense with the Mediterranean “color” that one recognizes in a number of the previous works. However, in their pianistic style of composition an attentive listener will find combined all of the soundscapes that Albéniz conceived for his masterful *Iberia*. This affinity comes to the fore with particular intensity in *In Sickness and Health*: in the melody of the recurring rhythmic pattern that carries *Paradise Regained* or in the majestic solitary final chords for which the two hands have to reach out to the extreme ends of the keyboard, and that are concisely concluded by a single, fleeting note in the lowest register.

Written in the last autumn of his short life, these songs are marked by enormous pianistic and vocal demands, and transmit a feeling of exquisite despair. It is an intensively crepuscular music that presents us with the most luminous, purest, and essential of Isaac Albéniz’s musical world of emotions.

Prof. Dr. Jacinto Torres

Madrid, 2021



Castellano



Albéniz with Money-Coutts (1902)

Un Albéniz menos conocido

El repertorio de canción de concierto española es más vasto de lo que cabría pensar dada su escasa presencia en los programas. Si en España la inclusión de compositores nacionales poco conocidos es anecdótica, en el extranjero es casi inexistente. El repertorio que se escucha se reduce prácticamente a las *Siete canciones populares* de Falla y a las *Tonadillas* de Granados. Si se conocen algunas canciones de Obradors o de Turina, no es por su indudable belleza y calidad. Es principalmente porque España ha dado algunas de las grandes voces de la lírica en el siglo XX (Caballé, Lorengar, Berganza o Victoria de los Ángeles, por citar algunas) y se han preocupado en darlas a conocer.

Pero el caso de Albéniz es bien particular. ¿No es acaso el más célebre e interpretado de los compositores de la península? ¿Por qué no se conocen sus canciones? ¿Por qué esas grandes figuras del canto no exploraron y difundieron el repertorio del principal compositor romántico español, y que probablemente más influyó en todos los que lo siguieron?

La calidad de su música es indiscutible. Las últimas *Cuatro Canciones*, compuestas tras haber terminado la magistral *Suite Iberia*, deben estar en el palmarés de la literatura para voz y piano por su belleza, la riqueza del contrapunto, la complejidad del acompañamiento y esa delicadeza que emanan. Las razones deben de ser por tanto otras. Primero, la ausencia de una edición disponible hasta hace solamente veinte años. Muchas quedaron inéditas y, los manuscritos, desperdigados entre herederos, diferentes residencias del artista y bibliotecas. Segundo, la dificultad de los opus más tardíos con profusión de alteraciones accidentales hacen además prácticamente imposible su lectura a vista y pueden echar para atrás a muchos intérpretes. Y tercero, los idiomas. Solamente cinco de las canciones están en castellano. Cuando uno busca repertorio de compositores españoles no espera acabar cantando en italiano, francés o sobre todo en inglés. Además, muchas veces se asocia la música española con

el folclore, por ende, el folclore andaluz, como si la península no contase con una vasta y rica pluralidad de cantos y tradiciones, o la inspiración de nuestros artistas no pudiese tener otras fuentes. Y curiosamente Albéniz, padre del nacionalismo musical español, y mundialmente conocido por sus descriptivas páginas españolas, en sus canciones nos presenta todo un mundo ajeno a este estereotipo, alejado de la música popular y orientado hacia Europa.

Adriana y yo incluimos con frecuencia algunas de las canciones de Albéniz en nuestros recitales y tras la grabación de nuestro primer disco, dedicado a dos compositores totalmente desconocidos (Robert Dussaut y Hélène Covatti) pensamos en grabar la integral, conscientes de que iba a ser también un descubrimiento para muchos y de que este repertorio merecía una mayor difusión y divulgación. Hemos querido que esta grabación permitiese conocer a ese otro Albéniz y hemos contado para ello con la ayuda de la Fondation Jean-Luc Lagardère, que recompensó a Adriana por este proyecto, y la valiosa colaboración del Dr. Jacinto Torres, gran experto y estudioso de la obra y vida de Albéniz, que firma el texto de análisis que conforma el libreto.

Hemos querido que sea un viaje cronológico que permita descubrir la evolución del compositor y nos hemos permitido una licencia con las últimas *Four Songs*. Albéniz compuso en primer lugar *Amor, summa injuria*, especificando que sería la pieza que cerraría el ciclo. ¡Pero pretendía escribir doce canciones! Ese ciclo no fue concluido y Albéniz falleció tras haber terminado *The Retreat*. Aunque la edición póstuma respetó el deseo del compositor, en esta grabación terminamos con la última que escribió Albéniz. Ese postludio del piano solo, pianísimo, que termina con una sola nota en el bajo, un do, breve, como punto final a una vida y una obra... Cuando uno sabe la enfermedad terminal que achacaba a Albéniz en el momento de escribirlo no puede seguir tocando una nota más. No hay nada que añadir.

Iñaki Encina Oyón

París, Junio 2021

Las canciones de Isaac Albéniz

Isaac Albéniz (1860-1909) es mundialmente reconocido como uno de los compositores de más valiosa aportación al repertorio pianístico, cuyas obras más características conjugan una alta exigencia técnica con una expresión personal de gran originalidad, basada en su vasto conocimiento del repertorio clásico y contemporáneo, desde Scarlatti a Wagner, y también en los ritmos y melodías del folklore español, que él lleva a niveles de gran estilización. Su gran testamento musical es *Iberia*, la colección de “12 nouvelles impressions” compuesta en los últimos años de su vida, que constituye la culminación estética y técnica del pianismo postromántico y, al mismo tiempo, significa un punto de partida y una referencia obligada para el piano de todo el siglo XX, acaso la más señera, según opinión tantas veces repetida por Olivier Messiaen, que fue uno de sus más conspicuos conocedores y admiradores.

Pero la cantidad y calidad de sus composiciones para piano ha ensombrecido el resto de su producción, un repertorio amplio, sorprendente y variado que incluye cuatro óperas completas y otras tantas sin terminar, tres zarzuelas, una pieza polifónica, un concierto y una rapsodia para piano y orquesta, dos suites sinfónicas, música incidental para recitados y una treintena de canciones para voz y piano. Estas canciones, que examinaremos en un recorrido cronológico en paralelo con los aspectos más relevantes de la vida del compositor, nos revelan los matices más hondos y delicados de la personalidad artística de Albéniz, al tiempo que testimonian la evolución estética y técnica del compositor desde sus primeras obras de juventud hasta las últimas melodías compuestas sólo unos meses antes de su prematura muerte, antes de haber llegado a cumplir los cuarenta y nueve años.

La poesía, la narración y el drama aparecen constantemente asociados a la música de Albéniz, y muy en particular a sus canciones de concierto. De su período juvenil como estudiante en Bruselas, becado por el secretario particular del rey de España, tenemos noticias de la composición de algunas romanzas, meros ejercicios académicos de los que nunca se

ha hallado rastro alguno ni posterior mención. Cuando a finales de 1885, con veinticinco años cumplidos, Albéniz se instala en Madrid, comienza a desplegar una intensa actividad como pianista virtuoso, ejerce la enseñanza, organiza conciertos, frecuenta los salones de la aristocracia y la alta burguesía, escribe artículos, compone música, publica sus creaciones, amplía su red de amistades y relaciones y se integra plenamente entre lo más granado de la música española del momento. En la trayectoria vital más bien nómada de Albéniz, los apenas cuatro años y medio de su residencia en Madrid son un período extraordinariamente fecundo, al que pertenece su primera colección de canciones, las *Rimas de Bécquer*.

Escritas antes de 1886, pero no publicadas hasta 1888, esas cinco *Rimas* son contemporáneas de la primera *Suite Espagnole* y de los *Recuerdos de Viaje*, obras de las más conocidas de Albéniz y espléndidas muestras de su evolución hacia una expresión personal basada en materiales folklóricos. Son piezas para piano breves, sencillas de estructura, con la copla central como eje melódico, simetría en la recapitulación, poderosa vertebración rítmica, sugestivo juego tonal/modal y ciertas audacias armónicas que van así conformado un estilo que terminaría convirtiéndose en seña de identidad de su autor para los públicos de la posteridad.

En las *Rimas de Bécquer*, sin embargo, no encontraremos el recurso a la inspiración popular, sino la plasmación de una práctica muy habitual en los salones de la época, en los que a veces se tocaba sólo música instrumental, a veces se cantaba, y a veces se recitaba con acompañamiento musical. Así, la edición original de estas *Rimas* presenta una doble disposición alternativa, como canto y como recitado, si bien se trata prácticamente de la misma música, incluyendo en el acompañamiento pianístico de los recitados la línea melódica de la versión cantada.

Los poemas elegidos por el compositor presentan diferentes aspectos del registro poético de Bécquer, desde la armonía cósmica sublimada en la imagen del beso en *Besa el aura*, o la esperanza redentorista que subyace en *Del salón en el ángulo oscuro*, hasta la patética desesperación que grita *¿De dónde vengo...?*, pasando por las contradictorias facetas del amor, entre la dicha y el tormento, de las otras dos piezas. En estas primerizas canciones, compuestas

para ser interpretadas por los aficionados y diletantes que concurrían a los salones, el joven Albéniz de veintipocos años que iniciaba entonces su carrera como compositor nos muestra un indiscutible logro en la claridad de dicción y la comprensión y el respeto de la sintaxis, dando el tono adecuado a esa poesía directa y despojada de artificios que caracteriza la obra de Bécquer, el mejor de los poetas románticos españoles.

A esa misma época y ambiente social y estético pertenecen las *Seis Baladas* con textos italianos de Paulina Spreca, esposa del Marqués de Bolaños, una dama de origen romano y refinada cultura, en cuya mansión se celebraban frecuentes veladas musicales y con la que Albéniz trabó una sólida amistad. A diferencia de las *Rimas de Bécquer*, concebidas más bien como *romanzas sin palabras* con ecos de Schumann, particularmente en su textura pianística y su capacidad de funcionar (sobre todo en los recitados) de forma relativamente independiente y paralela al poema, en las *Baladas* Albéniz traza unas melodías de vuelo algo más amplio que permiten un mayor protagonismo del texto, creando un acompañamiento de atmósfera uniforme.

Podemos ver en estas canciones italianas una especie de tributo al *bel canto*, acorde con las preferencias de la autora de los textos y, con toda probabilidad, mecenas de la edición. Unos textos breves, de ritmo ágil y experta versificación, trazados con corrección expresiva y no faltos de cierta calidad poética ocasionalmente expresada con acentos que trascienden los convencionalismos al uso, como en *La lontananza* y *T'ho riveduto in sogno*. El rico colorido armónico del acompañamiento pianístico, atento siempre a la expresión poética del texto, apunta ya a lo que será el estilo más maduro del compositor, con el uso de la síncopa y un abundante cromatismo como rasgos característicos.

De 1889 data la *Chanson de Barberine*, una pieza que debía formar parte de una colección de seis *mélodies* basada en textos del célebre poeta y dramaturgo francés Alfred de Musset y dedicada a la Marquesa de Acapulco. La melodía recuerda a las *Baladas* en su convencional expresión *cantabile*, desplegándose con vivacidad sobre un insistente esquema rítmico que sólo se ve alterado al término de la última estrofa, con la desesperanzada declaración

final que da sentido al poema, eficazmente subrayado por la partitura. Esta pieza, que nunca fue publicada en vida de Albéniz, es lo único que conocemos de tal proyecto, que quedó apenas esbozado e inconcluso, igual que sucedió con tantos otros anunciados por el propio compositor, llevado por un entusiasmo o unas expectativas que pronto se verían sucesivamente desbordados por otros nuevos proyectos.

A mediados de ese mismo año 1889 Albéniz emprende una gira internacional en busca de horizontes más amplios para su música y mejores medios para su subsistencia, instalándose finalmente con su familia en Londres en el verano del año siguiente. Allí se desempeñó Albéniz con éxito como promotor, concertista y compositor, y su estancia de casi cuatro años en la capital británica supuso para Albéniz el dominio de la dirección y la escritura orquestal. Allí estrenó su ópera cómica *The Magic Opal* y allí fraguó su decisiva relación con el poeta y banquero Francis Money-Coutts, que se convertiría hasta su muerte en leal amigo y ferviente admirador, gracias a cuyo generoso mecenazgo pudo el compositor mantener un régimen de vida más que holgado en lo material y de completa independencia práctica en lo artístico, muy al contrario de lo que sostiene cierta pertinaz leyenda.

Esa estrecha relación dio sus primeros frutos artísticos en un primer ciclo de seis canciones compuestas en 1896 con el título colectivo de *To Nellie*, nombre familiar de la esposa del poeta. Encontramos en esta pequeña colección rasgos de inequívoco acento inglés que testimonian, una vez más, la permeabilidad y la extraordinaria capacidad de percepción estética de Albéniz, rasgos que alternan con la creciente influencia que sus amigos en el entorno de la Schola Cantorum parisina iban dejando sentir en su escritura. Pero, además, hay en *To Nellie* algo muy particular y específicamente albeniciano, ese sutil “color” español que tiñe veladamente sus pentagramas, también presente en otras obras de la misma época para el piano y para la escena. Así, mientras que en la canción que da nombre al ciclo la severa escritura modal y el aire arcaizante de su inicio contrastan sorprendentemente con el poderoso vuelo melódico que sigue —a la manera de lo que ocurre en *Córdoba*—, el ambiente que se respira

desde la primera nota de *Home* es exactamente el mismo que alienta en los pentagramas de su ópera *Pepita Jiménez*, obras todas ellas rigurosamente contemporáneas.

También lleva textos de Money-Coutts otra colección que, a efectos prácticos, agrupamos bajo el nombre de *Six Songs*. Integrada por diversas piezas que permanecían inéditas a la muerte del compositor, todas fueron escritas en 1896 y 1897 excepto la última, que es de 1903. Melodías refinadas y de contenida expresión, junto con una mayor independencia y complejidad de la parte pianística, son rasgos que caracterizan a estas *Six Songs* que, en general, presentan características comunes con las de los otros grupos: silabismo estricto, cromatismo, modulaciones muy frecuentes, acciaturas, alteraciones sobreabundantes, pedales, patrones rítmicos persistentes y esquemas sincopados. Una nota de puño y letra de Vincent d'Indy en el manuscrito original de *Art Thou Gone For Ever, Elaine?* dice: “celle-là est incontestablement la meilleure”.

En 1894, tras una vida aún corta pero de incesante ir y venir, Albéniz se instala definitivamente en Francia, cautivado por el efervescente pulso cultural de aquel París de fin de siglo donde va tejiendo una densa trama de relaciones con músicos de muy distintos talentos y sensibilidades, entre maestros, discípulos, colegas y, en suma, amigos, como Ropartz, D'Indy, Chausson, Fauré, Debussy o Dukas. Reside alternativamente en París y Niza, y hasta que su mala salud finalmente se lo impida recorrerá numerosas ciudades de Europa todavía como intérprete virtuoso o en su calidad de compositor, tanto de obras orquestales (*Catalonia*, *Sérénade Lorraine*), como de canciones y óperas (*Pepita Jiménez*, *Merlin*) y, sobre todo, obras para piano (*Chants d'Espagne*, *La Vega*, *Espagne-Souvenirs* o *Iberia*) que constituyen el culmen más elaborado y hondo de su producción musical.

Del contacto con su entorno parisino surgirá un estilo más depurado, más complejo en la forma y más avanzado en la armonía, que cristaliza admirablemente en *Il en est de l'amour*, escrita a finales de 1897 y dedicada a la esposa de Ernest Chausson, cuyos sólo treinta y siete compases señalan con meridiana claridad la importante evolución que ha experimentado

Albéniz, lejos ya del estilo “salonnier” de aquellas primeras obras modeladas para ilustrar unos versos con un acompañamiento de bien definida tonalidad y diseño rítmico uniforme. Por el contrario, aunque se mantiene la poderosa vertebración rítmica que caracteriza a toda la obra albeniciana, la armonía ahora es mucho más sutil, acentuando el cromatismo y las enarmonías. El texto expresa un sentimiento intensamente nostálgico (*Sucede con el amor como con tantas cosas, encantadoras en su primavera, nobles y bellas sólo en su otoño...*) que Albéniz traduce con acierto magistral en una escritura que va más allá del mero subrayado pianístico, creando una atmósfera de íntima singularidad que genera sus propias imágenes, capaces de explorar y potenciar los ecos más recónditos pero no explícitos del texto poético.

Apenas unos meses posteriores son los *Deux morceaux de prose de Pierre Loti*, cuyos títulos ya expresan claramente su carácter: *Crépuscule* el primero, *Tristesse* el segundo. Son brevísimas descripciones, pinceladas de un sentimiento vagamente mortal, evocado de manera tan sutil como directa por esas flores del cementerio, esas guirnaldas de rosas que recorren las tumbas, esos tristes crisantemos de otoño. Muy en sintonía con el simbolismo, expresa el compositor el mismo sentir de serena melancolía presente en *Il en est de l'amour*, aplicando una depurada técnica de composición que revela con claridad la asimilación de los postulados “franckistas”, de D’Indy, de Chausson, de Duparc y, muy especialmente, de Gabriel Fauré, con quien le uniría hasta el final de sus días una fraternal amistad.

Finalizada la escritura de *Iberia* a principios de 1908, sólo otra composición llegaría a completar Albéniz antes del definitivo derrumbe de su salud y su fallecimiento en mayo del siguiente año: las *Four Songs* sobre textos de Money-Coutts. Rebasando los planteamientos aprendidos del primer Fauré —a quien va dedicada la colección— donde el acompañamiento tiende a seguir de cerca el texto y lo subraya, aquí la invención musical no se conforma con melodizar el poema, sino que recrea su sentido íntimo y lo trasciende. Estas obras de madurez aparecen más cercanas al Debussy de las primeras *Fêtes galantes* por el refinamiento de la escritura musical, el cuidadoso tratamiento de la prosodia, la densidad del acompañamiento y las indicaciones minuciosísimas de tempo, expresión y dinámica.

Curiosamente, estas *Four Songs* prescinden del “color” meridional que puede percibirse en algunas de las anteriores, pero en su escritura pianística un observador atento descubrirá, compendiadas, todas las sonoridades que Albéniz imaginó para su magistral *Iberia*, afinidad que resulta particularmente intensa en *In Sickness and Health*, en la melodía del reiterado esquema rítmico que sustenta *Paradise Regained*, o en sus majestuosos acordes finales solitarios, con las manos separadas casi en los extremos del teclado, concisamente remachados con un único y fugacísimo sonido en la región más grave.

Escritas en el último otoño de su corta vida, estas canciones de enorme exigencia pianística y vocal nos transmiten una sensación exquisitamente desolada, una música intensamente crepuscular que nos ofrece lo más luminoso, depurado y esencial del sentimiento musical de Isaac Albéniz.

Prof. Dr. Jacinto Torres
Madrid, 2021



Albéniz, Gabriel Fauré, Léon Jehin and Clara Sansoni (1906)

Français

Un Albéniz méconnu

Le répertoire des mélodies espagnoles est bien plus vaste que ne le laisse supposer son extrême discrétion à l’affiche. Sporadique sur le sol national, l’inclusion de compositeurs espagnols moins connus dans les programmes est presque inexistante à l’étranger. Le répertoire se limite pratiquement aux *Siete canciones populares* de Manuel de Falla et aux *Tonadillas* de Granados. Si certaines œuvres d’Obradors ou Turina sont connues, elles le doivent certes à leur beauté et à leurs qualités propres mais surtout et avant tout au fait que l’Espagne a été le berceau de plusieurs grandes voix lyriques du 20^{ème} siècle – Caballé, Lorengar, Berganza ou Victoria de los Angeles, pour n’en citer que quelques unes. C’est grâce à elles que ces mélodies sont sorties de l’ombre. Cependant, le cas d’Albeniz est très particulier. N’est-il pas le compositeur le plus célèbre et le plus joué de la péninsule ibérique ? Pourquoi ses mélodies ne sont-elles pas connues ? Pourquoi ces grands artistes lyriques n’ont-ils pas creusé et diffusé le répertoire du plus important compositeur espagnol de l’époque romantique, alors qu’il a certainement eu une influence majeure sur tous ses successeurs ?

La qualité de cette musique est indubitable. La beauté, la richesse du contrepoint, la complexité de l’accompagnement et la subtilité qui se dégagent des quatre dernières mélodies d’Albéniz, composées sur son lit de mort après la grandiose *Suite Iberia*, les classent incontestablement parmi les chefs-d’œuvre pour voix et piano. Il faut donc chercher ailleurs les raisons de leur méconnaissance. Premièrement, l’absence d’édition : la première publication intégrale ne date en effet que d’une vingtaine d’années. Nombre de pièces étaient inédites et les manuscrits se trouvèrent éparpillés entre les héritiers du compositeur, ses diverses résidences et plusieurs bibliothèques. Deuxièmement, la difficulté de ses œuvres tardives, hérissées d’altérations, rend leur déchiffre presque impossible et peut effrayer nombre d’interprètes. Troisièmement, les langues : seules cinq mélodies, mettent en musique un texte en langue espagnole. Qui cherche du répertoire de compositeurs espagnols ne s’attend pas à devoir

chanter en fin de compte en italien, en français voire en anglais. De plus, on nous a fait croire que la musique espagnole n'a que des origines populaires et comprend toujours une influence folklorique - plus précisément du folklore andalou, comme si la péninsule ne disposait pas d'une grande et foisonnante diversité de mélodies et de traditions ou si nos compositeurs ne connaissaient pas d'autres sources d'inspiration. Curieusement, les mélodies du père du nationalisme musical espagnol, célèbre dans le monde entier pour ses œuvres typiquement descriptives, présentent un tout autre monde, celui d'un Albéniz loin de la musique populaire et tourné vers l'Europe.

Après l'enregistrement de notre premier album, consacré aux mélodies de deux compositeurs parfaitement inconnus (Robert Dussaut et Hélène Covatti), nous avons souhaité enregistrer une intégrale Albéniz, bien conscients que cette musique serait aussi pour beaucoup une découverte et que ce répertoire méritait une plus large diffusion. Notre souhait le plus cher était de faire découvrir cet autre Albéniz. Dans cette entreprise, nous avons pu compter sur le soutien de la Fondation Jean-Luc Lagardère et sur la précieuse collaboration du Dr. Jacinto Torres, expert reconnu de la vie et de l'œuvre d'Albéniz, qui a rédigé le présent livret.

Nous voulions dérouler un parcours strictement chronologique afin de suivre l'évolution du compositeur mais nous nous sommes octroyé une petite liberté avec les *Four Songs*. En effet, Albéniz avait commencé la composition de ce cycle – qui devait comporter douze mélodies ! – par *Amor, summa injuria* puis décida que cette pièce en serait la dernière. Il décéda malheureusement après avoir terminé *The Retreat* et le cycle resta à jamais inachevé. Si l'édition posthume respecte le souhait du compositeur, nous terminons le présent enregistrement sur la dernière mélodie écrite par Albéniz. La conclusion du postlude du piano, sur une note grave isolée – un bref “do” – dans une nuance *Pianissimo*, met un point final à une vie et une œuvre ... Sachant qu'Albéniz souffrait d'une maladie incurable lorsqu'il écrivit cette mélodie, comment jouer une note de plus ? Tout est dit, il n'y a rien à ajouter.

Iñaki Encina Oyón, Paris, Juin 2021

Les mélodies d'Isaac Albéniz

Isaac Albéniz (1860-1909) figure en bonne place au panthéon universel des compositeurs qui ont enrichi de leur empreinte le répertoire du piano. Ses compositions les plus caractéristiques combinent une grande exigence technique et une expression originale, très personnelle. Son style s'appuie sur une connaissance approfondie du répertoire classique et contemporain, de Scarlatti à Wagner, mais aussi des rythmes et mélodies du folklore espagnol, présentés de manière très stylisée dans la musique de concert. Son formidable testament musical est une suite de « 12 nouvelles impressions », réunies sous le titre *Iberia*. Composée peu avant sa mort, l'œuvre représente l'apogée technique et esthétique de la littérature postromantique pour piano mais également un point de départ et une référence incontournable pour le répertoire pianistique de tout le 20^{ème} siècle. Olivier Messiaen, grand connaisseur et admirateur d'*Iberia*, la considérait même comme le chef-d'œuvre de l'écriture pour piano.

La profusion et la qualité des compositions pianistiques d'Albéniz ont quelque peu éclipsé le reste de son œuvre, vaste répertoire surprenant et multiforme : quatre opéras complets et quelques autres inachevés ; trois zarzuelas ; une œuvre polyphonique ; un concerto et une rhapsodie pour piano et orchestre ; deux suites symphoniques ; de la musique de scène et environ 30 mélodies pour voix et piano. Présentées chronologiquement ci-après, parallèlement aux grandes étapes de la vie du compositeur, ces mélodies révèlent toute la richesse et la délicatesse des nuances de sa personnalité artistique. Elles témoignent aussi de son évolution esthétique et technique, depuis les premières œuvres de jeunesse jusqu'aux dernières mélodies composées quelques mois seulement avant sa mort prématurée (peu avant son 49^{ème} anniversaire).

La poésie, la narration et le drame semblent inextricablement liés à la musique d'Albéniz, en particulier aux mélodies. On sait que pendant ses années d'études à Bruxelles, où il séjourne en tant que boursier du secrétaire privé du Roi d'Espagne, il compose quelques

romances mais il est impossible de retrouver une quelconque trace ou mention ultérieure de ces simples exercices académiques. En 1885, à 25 ans, il s'installe à Madrid. Outre une intense activité de pianiste virtuose, il enseigne, organise des concerts, fréquente les salons de l'aristocratie et de la grande bourgeoisie, écrit des articles, compose, publie ses œuvres, élargit son cercle d'amis, étoffe son réseau de relations et s'intègre parfaitement à la *crème de la crème* [en français dans le texte, NdT] du monde musical espagnol de son temps. Dans sa vie plutôt nomade, cette courte halte madrilène de quatre ans s'avère une période extraordinairement féconde. De cette époque date le premier cycle de mélodies, les *Rimas de Bécquer*.

Composées avant 1886 mais inédites jusqu'en 1888, ces cinq *Rimas* sont contemporaines de la première *Suite Espagnole* et des *Recuerdos de Viaje*, deux œuvres très connues qui prouvent avec éclat l'évolution d'Albéniz vers une expression plus personnelle, étayée par des éléments folkloriques. Les brèves pièces de ces deux recueils s'articulent autour d'une structure simple : l'axe mélodique de la strophe médiane, la récapitulation symétrique, le puissant squelette rythmique, le séduisant jeu tonal et modal et les audaces harmoniques forment un style que la postérité retiendra comme caractéristique de son auteur.

À l'opposé, il serait vain de chercher une quelconque influence populaire dans les *Rimas de Bécquer*. Elles s'inscrivent plutôt dans la tendance en vogue dans les salons de l'époque où se donnaient des concerts purement instrumentaux, des récitals de chant voire des soirées poétiques accompagnées de musique. L'édition originale des *Rimas* indique d'ailleurs deux modalités possibles d'exécution – avec chant ou texte parlé. Le texte musical est identique dans les deux versions mais dans le second cas, la partie d'accompagnement au piano intègre la ligne mélodique du chant.

Le choix des textes met en valeur diverses facettes de la palette poétique de Bécquer qui traite de l'harmonie cosmique, sublimée par l'image du baiser dans *Besa el aura*, ou de l'attente du salut, thème sous-jacent de *Del salón en el ángulo oscuro*, jusqu'au bouleversant cri de détresse de *¿De dónde vengo...?* Les deux autres poèmes abordent les contradictions de l'amour, entre bonheur et douleur. Dans ces premières mélodies, conçues pour les interprètes

amateurs et dilettantes des salons de la bonne société, le jeune Albéniz, encore à l'aube de sa carrière de compositeur, montre un bon savoir-faire. Clarté de l'expression, compréhension du message et respect de la syntaxe : il trouve toujours le ton juste et approprié au style poétique naturel et sans artifice de Bécquer, le plus grand poète romantique espagnol.

Composées à la même époque et dans le même cadre social et esthétique, les *Seis Baladas* mettent en musique des textes italiens de Paulina Spreca, épouse du marquis de Bolaños. Albéniz se lia d'une profonde amitié avec cette femme cultivée, d'origine romaine, qui organisait fréquemment dans sa résidence des soirées musicales. Contrairement aux *Rimas de Bécquer*, plutôt conçues comme des romances sans paroles aux échos schumaniens, en particulier dans leur texture pianistique et leur capacité (surtout dans la version déclamée) à fonctionner en parallèle au poème, avec une relative indépendance, les amples mélodies des *Baladas* attirent davantage l'attention sur le texte, tandis que l'accompagnement crée une ambiance plus uniforme.

Ces mélodies italiennes peuvent s'entendre comme une sorte d'hommage au *bel canto* qu'affectionnait la poétesse. Par ailleurs, selon toute probabilité, c'est elle qui finança l'édition de la musique. Dans ces textes brefs au rythme souple et à la versification habile, où l'exactitude de l'expression n'empêche pas une certaine qualité poétique, des accents viennent de temps à autre briser les conventions habituelles, comme dans *La lontananza* et *T'ho riveduto in sogno*. L'harmonie colorée de l'accompagnement tient toujours compte de l'expression poétique du texte et annonce déjà le style de maturité du compositeur, caractérisé par un luxuriant chromatisme et l'usage de syncopes.

La *Chanson de Barberine* (1889), dédiée à la marquise d'Acapulco, devait faire partie d'un cycle de six mélodies sur des textes du célèbre poète et dramaturge français Alfred de Musset. Par son caractère chantant assez classique, la mélodie rappelle les *Baladas*. Elle s'épanouit avec vivacité sur l'insistance pressante d'un schéma rythmique immuable jusqu'à la dernière strophe, dont le message final désespéré donne enfin la clé du poème, efficacement soulignée par la musique. Inédite du vivant d'Albéniz, cette œuvre est l'unique élément connu

d'un cycle ébauché et resté inachevé à l'instar de nombreux autres projets, annoncés avec enthousiasme par le compositeur et porteurs de grandes attentes mais régulièrement rattrapés par de nouvelles entreprises et mis de côté.

Au début de l'été 1889, Albéniz entame une tournée internationale afin de faire connaître sa musique à un plus large public et d'améliorer sa situation financière. À l'été suivant, il s'installe à Londres avec sa famille et poursuit avec succès une triple carrière d'organisateur de concerts, de soliste et de compositeur. Ce séjour de presque quatre ans dans la capitale britannique lui permet aussi de maîtriser la direction d'orchestre et l'orchestration. C'est à Londres qu'il crée son opéra comique *The Magic Opal* et noue une amitié solide avec le poète et banquier Francis Money-Coutts qui restera jusqu'à sa mort un ami fidèle et un admirateur enthousiaste. Son généreux soutien permettra au compositeur de vivre dans une belle aisance et de jouir d'une parfaite indépendance artistique – contrairement à diverses légendes qui ont la vie dure !

Cette étroite relation porte ses premiers fruits artistiques dès 1896 avec un cycle de six mélodies, réunies sous le titre *To Nellie*, prénom de l'épouse du poète. Dans ce petit recueil teinté d'indéniables couleurs anglaises caractéristiques (preuve supplémentaire de la capacité d'assimilation et de l'extraordinaire sensibilité du compositeur) s'entend également l'influence grandissante de ses amis de la Schola Cantorum de Paris. Par ailleurs, *To Nellie* a quelque chose de très particulier et spécifiquement albénizien : cette subtile « nuance » espagnole qui colore délicatement ses pages et se retrouve aussi dans d'autres œuvres pianistiques et dramatiques de la même époque. Dans la pièce éponyme du recueil, par exemple, l'écriture modale stricte et l'ambiance archaïsante du début contrastent de manière surprenante avec le souffle puissant de la mélodie, à l'instar de *Córdoba*. Dans *Home*, l'ambiance instaurée dès la première note est identique à celle d'une composition contemporaine, son opéra *Pepita Jiménez*.

Des textes de Money-Coutts sous-tendent également un autre recueil de mélodies. Regroupées ici, pour des raisons pratiques, sous le titre *Six Songs*, ces œuvres composées en 1896 et 1897, à l'exception de la dernière, écrite en 1903, ne furent jamais publiées du vivant

de leur auteur. Ces mélodies se caractérisent par leur raffinement mélodique et une grande maîtrise de l'expression ainsi que par l'indépendance et la complexité de la partie de piano. Dans l'ensemble, ces mélodies ont en commun avec celles d'autres cycles un syllabisme strict, un chromatisme exubérant, de fréquentes modulations, des acciaccatures, de très nombreuses altérations, l'usage de la pédale ainsi que la persistance de structures rythmiques et de motifs syncopés. En marge du manuscrit original de *Art Thou Gone For Ever, Elaine?*, se trouve une note de la main de Vincent d'Indy : « Celle-là est incontestablement la meilleure ».

En 1894, après une vie de voyages incessants, irrésistiblement attiré par le bouillonnement culturel parisien de cette *fin de siècle*, Albéniz s'installe en France et se lie avec des musiciens – professeurs, élèves, collègues, amis – de sensibilité et de caractères divers, comme Ropartz, d'Indy, Chausson, Fauré, Debussy ou Dukas. Il réside tantôt à Paris, tantôt à Nice et – tant que son état de santé le lui permet – voyage à travers l'Europe, en tournée de concerts ou invité comme compositeur d'œuvres orchestrales (*Catalonia*, *Sérénade Lorraine*), de mélodies et d'opéras (*Pepita Jiménez*, *Merlin*), mais surtout d'œuvres pianistiques (*Chants d'Espagne*, *La Vega*, *Espagne-Souvenirs*, ou *Iberia*) qui représentent le sommet le plus abouti et le plus important de sa production musicale.

L'influence parisienne se traduit chez Albéniz par un raffinement du style, une plus grande complexité formelle et un épanouissement harmonique. L'évolution est particulièrement remarquable dans *Il en est de l'amour*, brève mélodie composée fin 1897 et dédiée à l'épouse d'Ernest Chausson. En à peine 37 mesures, la pièce montre avec une clarté aveuglante la métamorphose stylistique d'Albéniz, désormais bien loin du « style de salon » de ses premières œuvres, conçues de manière à peindre des strophes poétiques dans une tonalité clairement définie et une tournure rythmique uniforme. À l'opposé, même si le puissant squelette rythmique caractéristique de toute l'œuvre albénizienne est conservé, l'harmonie est ici nettement plus subtile, insistant sur le chromatisme et l'enharmoine. L'intense nostalgie qui se dégage du poème (*Il en est de l'amour comme de tant de choses, charmantes à leur printemps, nobles et belles seulement à leur automne.*) est brillamment transposée en musique. La partie de

piano ne se contente pas de souligner le texte : elle crée une atmosphère particulière d'intimité, engendre ses propres images et parvient à sonder et magnifier les échos mystérieux et jamais explicites du texte poétique.

Les titres des *Deux morceaux de prose de Pierre Loti*, composés quelques mois plus tard, sont sans ambiguïté : *Crépuscule* et *Tristesse*. Ces pièces, brièvement évoquées ici, évoquent de manière subtile mais directe une certaine lassitude de vivre : les fleurs au cimetière, les couronnes de roses sur les tombes, les tristes chrysanthèmes d'automne. Tout à fait dans l'esprit du Symbolisme, le compositeur exprime le même sentiment de calme mélancolie que dans *Il en est de l'amour*. La technique compositionnelle épurée dénote clairement l'assimilation des « frankistes » déclarés, à savoir d'Indy, Chausson, Duparc et surtout Gabriel Fauré auquel le lia une amitié fraternelle jusqu'à sa mort.

Après *Iberia*, achevé au début de l'année 1908, l'état de santé d'Albéniz se détériora rapidement. Le compositeur devait mourir en mai de l'année suivante et ne put encore mener à bien qu'un seul projet, dédié à Fauré : le cycle des *Four Songs* sur des textes de Money-Coutts. Albéniz va au-delà des méthodes acquises auprès du Fauré première manière, dans lesquelles l'accompagnement tend à coller au texte littéraire et à le souligner : ici, les idées musicales ne se contentent pas de mettre le poème en musique, elles en expriment le message le plus intime et le transcendent. Par la subtilité de la composition, le soin minutieux apporté à la prosodie, la densité de l'accompagnement et l'extrême précision des indications de tempo, d'expression et de nuances, ces œuvres de maturité sont plus proches du Debussy des premières *Fêtes galantes*.

Curieusement, les *Four Songs* renoncent à la « couleur » méridionale audible dans certaines œuvres précédentes. Cependant, dans la manière pianistique, l'auditeur attentif trouvera réunis tous les paysages sonores imaginés pour les pyrotechnies virtuoses d'*Iberia*. Particulièrement prégnante dans *In Sickness and Health*, cette parenté s'entend dans la mélodie des motifs rythmiques répétitifs qui soutient *Paradise Regained* ou dans l'imposante singularité des majestueux accords de la fin : les mains s'écartent l'une de l'autre jusqu'à chaque extrémité

du clavier, pour conclure sur une seule note qui s'évanouit dans le registre le plus grave de l'instrument.

Composés à l'automne de sa courte vie, ces mélodies d'une formidable exigence pianistique et vocale traduisent un sentiment d'exquise tristesse. Annonce voire reflet intense de la fin d'un temps, cette musique nous offre avec une éclatante évidence l'essence même de l'univers musical intime d'Isaac Albéniz.

Prof. Dr. Jacinto Torres, Madrid, 2021



Deutsch



Albéniz with friends and family, Déodat de Séverac behind him (1905)

Ein unbekannter Albéniz

Das Repertoire des spanischen Kunstliedes ist viel weitläufiger als man angesichts seiner spärlichen Präsenz in Konzertprogrammen vermuten könnte. Während in Spanien die Einbeziehung weniger bekannter nationaler Komponisten nur sporadisch auftaucht, ist sie außerhalb der Halbinsel fast nicht vorhanden. Das Repertoire, das man hört, beschränkt sich praktisch auf die *Siete canciones populares* von de Falla und die *Tonadillas* von Granados. Wenn man einige Lieder von Obradors oder Turina kennt, so liegt es nicht an ihrer unbestrittenen Schönheit und Qualität, sondern vor allem daran, dass Spanien einige der großen lyrischen Stimmen des 20. Jahrhunderts hervorgebracht hat (Caballé, Lorengar, Berganza oder Victoria de los Angeles, um einige zu nennen). Diese haben die Lieder erst bekannt gemacht.

Der Fall von Albeniz aber ist sehr besonders. Ist er nicht der bekannteste und meist gespielte Komponist der iberischen Halbinsel? Warum sind seine Lieder nicht bekannt? Warum haben diese großen Sängerinnen das Repertoire des wichtigsten spanischen Komponisten der Romantik nicht erforscht und verbreitet, obwohl er wahrscheinlich alle seine Nachfolger am meisten beeinflusst hat?

Die Qualität der Musik ist unbestreitbar. Die letzten vier Lieder von Albéniz, die er auf seinem Sterbebett komponierte, nachdem er die meisterhafte *Suite Iberia* vollendet hatte, müssen aufgrund ihrer Schönheit, des reichhaltigen Kontrapunkts, der Komplexität der Begleitung und ihrer Feinsinnigkeit zu den großartigsten Werken für Gesang und Klavier überhaupt gezählt werden. Die Gründe müssen daher andere sein. Erstens, dass es bis vor zwanzig Jahren keine Edition gab. Viele waren unveröffentlicht und die Manuskripte auf Erben, verschiedene Wohnorte des Künstlers und Bibliotheken verstreut. Zweitens macht die Schwierigkeit der späteren Werke mit einer Fülle von Vorzeichen ein Blattlese praktisch unmöglich und kann viele Interpreten abschrecken. Und drittens die Sprachen – nur fünf der Lieder sind auf Spanisch. Wenn man nach Repertoire spanischer Komponisten sucht, erwartet man nicht, am Ende auf Italienisch, Französisch oder gar Englisch singen zu müssen. Darüber

hinaus hat man uns glauben gemacht, dass die spanische Musik nur populären Ursprungs sei und immer folkloristischen Einfluss einschließt – genauer genommen andalusische Folklore, als ob die Halbinsel nicht eine große und reiche Vielfalt an Liedern und Traditionen hätte oder die Inspirationen unserer Künstler keine anderen Quellen kannte. Und kurioserweise präsentiert uns Albéniz, der Vater des spanischen Musiknationalismus, weltweit bekannt für seine deskriptiven Werke, in seinen Liedern eine ganze Welt eines unbekannten Albéniz, fern von populärer Musik und Europa zugewandt.

Adriana und ich beziehen des Öfteren Werke von Albéniz in unsere Liederabende ein und nach der Aufnahme unseres ersten Albums, das den Liedern zweier völlig unbekannter Komponisten (Robert Dussaut und Hélène Covatti) gewidmet war, entstand in uns der Wunsch, eine Komplettaufnahme zu machen – wohl wissend, dass auch diese Musik für viele eine Entdeckung sein würde und dass dieses Repertoire eine größere Verbreitung verdient. Wir wollten mit dieser Aufnahme ermöglichen, jenen anderen Albéniz kennenzulernen, und konnten dabei auf die Hilfe der Fondation Jean-Luc Lagardère und die wertvolle Mitarbeit von Dr. Jacinto Torres, einem großen Experten der Arbeit und des Lebens von Albéniz, zählen. Wir wollten, dass es eine chronologische Reise wird, die es uns ermöglicht, die Entwicklung des Komponisten nachzuzeichnen. In diesem Sinne haben wir uns mit den letzten *Four Songs* eine Freiheit erlaubt. Albéniz komponierte zuerst *Amor, summa injuria* und legte fest, dass es das Stück sein würde, das den Zyklus abschließt. Jedoch wollte er zwölf Lieder schreiben! Der Zyklus blieb unvollendet und Albéniz starb, nachdem er *The Retreat* beendet hatte. Obwohl die posthume Ausgabe dem Wunsch des Komponisten Rechnung getragen hat, schließen wir die vorliegende Aufnahme mit dem letzten, das Albéniz geschrieben hat. Das Nachspiel des Klaviersolos im *Pianissimo*, das mit einem einzigen Basston – einem kurzen C – endet, als Schlusspunkt eines Lebens und eines Schaffens ... Wenn man von der unheilbaren Krankheit weiß, an der Albéniz damals litt, als er es schrieb, kann man nicht eine Note mehr spielen. Es gibt nichts hinzuzufügen.

Iñaki Encina Oyón, Paris, Juni 2021

Die Lieder von Isaac Albéniz

Isaac Albéniz (1860–1909) wird weltweit als einer jener Komponisten anerkannt, der mit die signifikantesten Beiträge zum Klavierrepertoire geliefert hat. Seine charakteristischen Werke vereinen hohe technische Anforderungen mit einer ganz eigenen persönlichen Ausdrucksweise, die sich sowohl auf seine fundierte Kenntnis des klassischen und zeitgenössischen Repertoires von Scarlatti bis Wagner gründet, wie auch Rhythmen und Melodien der spanischen Folklore einfließen lässt, die er für den Konzertsaal hochstilisiert hat. Sein imposantes musikalisches Testament ist *Iberia*, jene in seinen letzten Lebensjahren komponierte Sammlung von „12 nouvelles impressions“, die den technischen und ästhetischen Höhepunkt der postromantischen Klavierliteratur darstellt und zugleich einen Ausgangspunkt und eine unumgängliche Referenz für das Klavierrepertoire des gesamten 20. Jahrhunderts bedeutet. Nach Olivier Messiaen, der einer der berühmtesten Kenner und Bewunderer von Albéniz' Werk war, vielleicht sogar die wichtigste.

Die Fülle und Qualität der Klavierkompositionen hat jedoch den Rest seines Schaffens in den Schatten gestellt: Dabei handelt es sich um ein weitläufiges Repertoire, überraschend und vielgestaltig, das neben vier vollständigen Opern weitere unvollendete einschließt, außerdem drei Zarzuelas, ein polyphones Werk, ein Konzert und eine Rhapsodie für Klavier und Orchester, zwei sinfonische Suiten, Bühnenmusik und an die 30 Lieder für Stimme und Klavier. Diese Lieder, die hier nachfolgend in einem chronologischen Ablauf parallel zu den wichtigsten Stationen des Lebens des Komponisten diskutiert werden, offenbaren die tiefstinnigsten und fragilsten Schattierungen der künstlerischen Persönlichkeit Albéniz', während sie seine ästhetische und technische Entwicklung von den ersten Jugendwerken bis hin zu den letzten Liedern, die er nur wenige Monate vor seinem frühzeitigen Tod (kurz vor Vollendung des 49. Lebensjahres) komponiert hatte, bekunden.

Poesie, Erzählung und Drama erscheinen unentwegt verbunden mit der Musik von Albéniz, vor allem mit seinen Kunstliedern. Von seiner Studentenzeit in Brüssel, als Stipendiat des Privatsekretärs des spanischen Königs, gibt es die Kenntnis einiger komponierter Romanzen – einfache akademische Übungen, von denen allerdings weder Spuren noch spätere Erwähnungen ausfindig gemacht werden können. Als Albéniz sich 1885 als 25-jähriger in Madrid niederlässt, entwickelt er eine intensive Tätigkeit als virtuoser Pianist, unterrichtet, organisiert Konzerte, frequentiert die Salons der Aristokratie und des Großbürgertums, schreibt Artikel, komponiert, veröffentlicht seine Werke, vergrößert seinen Freundeskreis und sein Netzwerk an Bekanntschaften und fügt sich vollkommen in die *Crème de la Crème* der spanischen Musikwelt jener Zeit ein. Im Verlauf seines Wanderlebens sind diese knapp viereinhalb Jahre Aufenthalt in Madrid eine außergewöhnlich fruchtbare Zeit, zu der seine erste Sammlung an Liedern gehört, die *Rimas de Bécquer*.

Geschrieben vor 1886, jedoch bis 1888 unveröffentlicht, sind diese fünf *Rimas* zur selben Zeit entstanden wie die erste *Suite Espagnole* und die *Recuerdos de Viaje*, zwei der bekanntesten Klavierwerke Albéniz' und großartige Beweise seiner Entwicklung hin zu einem persönlichen Ausdruck, der sich auf folkloristisches Material stützt. Die darin enthaltenen kurzen Stücke sind einfach strukturiert, mit der zentralen Strophe als melodische Achse, symmetrisch in der Rekapitulation, mit kräftigem rhythmischen Skelett, reizvollem tonal/modalen Spiel und zeigen bestimmte harmonische Kühnheiten, die folglich einen Stil formen, der sich am Ende in ein identitätsstiftendes Merkmal seines Urhebers für die Zuhörer der Nachwelt verwandeln wird.

In den *Rimas de Bécquer* hingegen werden wir keine Anlehnung an volkstümliche Einflüsse wiederfinden, sondern die Bildung einer in den Salons der Epoche sehr gängigen Praxis, in denen manchmal lediglich Instrumentalmusik gespielt, manchmal gesungen und manchmal Lyrik mit Musikbegleitung vorgetragen wurde. Daher gibt die Originalausgabe dieser *Rimas* zwei alternative Besetzungsmöglichkeiten an – entweder mit Gesang oder mit

gesprochenem Text, wenngleich es sich auch praktisch um dieselbe Musik handelt, indem bei letzterer die Klavierbegleitung die melodische Linie der gesungenen Version übernimmt.

Die vom Komponisten ausgewählten Gedichte zeigen verschiedene Aspekte des poetischen Spektrums von Bécquer – von der kosmischen Harmonie, die in *Besa el aura* im Bild des Kusses überhöht wird oder der Erwartung der Erlösung, die *Del salón en el ángulo oscuro* zugrunde liegt, bis hin zur aufwühlenden Verzweiflung, die schreit: „Wo komm ich her?“ (*¿De dónde vengo...?*), während in den anderen zwei Stücken die widersprüchlichen Facetten der Liebe – zwischen Glück und Qual – behandelt werden. In diesen ersten Liedern, die für die Aufführung durch Liebhaber und Dilettanten, die in den Salons zusammentrafen, komponiert wurden, zeigt der junge Albéniz, der damals seinen Werdegang als Komponist begann, eine unbestreitbare Leistung, was die Klarheit des Ausdrucks und das Verständnis und die Rücksichtnahme auf die Syntax betrifft. Er verleiht hier der direkten und auf jegliche Künstlichkeit verzichtenden Lyrik von Bécquer, dem besten spanischen Dichter der Romantik, den passenden Tonfall.

Zur gleichen Epoche und dem selbigen sozialen und ästhetischen Ambiente zählen die *Seis Baladas* auf italienischen Texten von Paulina Spreca, der Frau des Marqués de Bolaños, einer Dame aus kultivierter römischer Herkunft, in deren Haus oft musikalische Gesellschaftsabende veranstaltet wurden und mit der Albéniz eine solide Freundschaft schloss. Im Gegensatz zu den *Rimas de Bécquer*, die mehr als Romanzen ohne Worte mit Anklängen an Schumann konzipiert sind und insbesondere in ihrer pianistischen Textur und in ihrer Fähigkeit (vor allem in der Version mit gesprochenem Text) relativ unabhängig und parallel zum Gedicht zu funktionieren, zeichnet Albéniz in den *Baladas* Melodien von größerer Tragweite, die dem Text mehr Aufmerksamkeit verleihen, während er mit der Begleitung eine uniforme Atmosphäre schafft.

Was man in diesen italienischen Liedern erkennen kann, ist eine Art Tribut an den *Belcanto* – entsprechend den Vorlieben der Autorin der Texte, die mit großer Wahrscheinlichkeit

auch Mäzenin der Notenausgabe war. Es handelt sich um kurze Texte mit flottem Rhythmus und kundiger Versbildung, mit expressiver Korrektheit ausgeführt und nicht ohne eine gewisse dichterische Qualität, die sich ab und an durch Akzente bemerkbar macht, die die gebräuchlichen Konventionen durchbrechen, wie etwa in *La lontananza* und *T'ho riveduto in sogno*. Die farbenfrohe Harmonik der Klavierbegleitung, immer auf den poetischen Ausdruck des Textes bedacht, weist bereits auf den späteren, reiferen Stil des Komponisten hin, der sich durch üppige Chromatik und den Gebrauch von Synkopen als charakteristische Wesenszüge auszeichnet.

Die *Chanson de Barberine* stammt von 1889 und sollte eigentlich Teil einer Sammlung von sechs *Méodies* auf Texten des berühmten französischen Dichters und Dramaturgen Alfred de Musset sein. Sie ist der Marquesa de Acapulco gewidmet. Die Melodie, die mit ihrem konventionellen kantablen Ausdruck an die *Baladas* erinnert, entfaltet sich lebhaft über einem beharrlichen rhythmischen Schema, das sich erst in der letzten Strophe ändert, in der die hoffnungslose finale Bekundung, die dem Gedicht erst seinen Sinn verleiht, wirkungsvoll in der Musik unterstrichen wird. Dieses Werk, das zu Albéniz' Lebzeiten nie veröffentlicht wurde, ist das einzige, das wir von dem lediglich skizzierten und unvollendet gebliebenen Projekt kennen. Dasselbe passierte mit zahlreichen anderen Projekten, die der von Enthusiasmus und Erwartungen angetriebene Komponist selbst ankündigte, die jedoch immer wieder von neuen eingeholt wurden.

In der Mitte desselben Jahres geht Albéniz auf internationale Tournee und sucht sowohl den Horizont für seine Musik zu erweitern als auch bessere Mittel zur Sicherung seiner Existenz zu finden. Im Sommer des Folgejahres lässt er sich schlussendlich mit seiner Familie in London nieder. Dort betätigt sich Albéniz erfolgreich als Konzertveranstalter, Solist und Komponist. Sein fast vierjähriger Aufenthalt in der britischen Hauptstadt hat für ihn die Vervollkommnung seines Dirigats als auch der Orchestrierung zum Ergebnis. In London führt er seine komische Oper *The Magic Opal* erstmals auf und schmiedet dort auch die für ihn bedeutende Freundschaft mit dem Dichter und Bankier Francis Money-Coutts, der sich

von da an bis zu Albéniz' Tod als treuer Freund und eifriger Bewunderer erweisen wird. Dessen großzügige Förderung erlaubt es dem Komponisten, einen mehr als bequemen Lebenswandel zu führen und vollständige künstlerische Unabhängigkeit zu genießen – sehr zum Unterschied zu mancher sich hartnäckig haltenden Legende.

Diese enge Beziehung zu Money-Coutts bringt 1896 ihre ersten künstlerischen Früchte hervor: Einen Zyklus von sechs Liedern, der mit dem Titel *To Nellie* den Namen von Money-Coutts' Frau trägt. Man findet in dieser kleinen Sammlung unverkennbare Züge von englischem Kolorit, die einmal mehr die Aufnahmefähigkeit und den außergewöhnlichen Wahrnehmungssinn des Komponisten bezeugen. Züge, die sich mit einem zunehmenden Einfluss, den seine Freunde aus dem Umfeld der Pariser Schola Cantorum hörbar in seiner Kompositionsweise hinterließen, abwechseln. Außerdem gibt es in *To Nellie* etwas sehr spezifisch Albénizianisches – eine subtile spanische „Schattierung“, die seine Notenzeilen leicht einfärbt und die auch in anderen Klavier- und Bühnenwerken aus derselben Zeit gegenwärtig ist. Während etwa im Lied, das dem Zyklus seinen Namen gibt, die strenge modale Kompositionsweise und die archaische Stimmung zu Beginn mit dem darauffolgenden kraftvollen Zug der Melodie auf überraschende Weise kontrastieren – nach Art wie es auch in *Córdoba* geschieht – ist das Ambiente, das man von der ersten Note von *Home* an atmet, deckungsgleich mit dem, das auch die Partitur seiner Oper *Pepita Jiménez* durchweht – beides Werke aus genau derselben Zeit.

Texte von Money-Coutts liegen auch einer anderen Sammlung zugrunde, die wir aus praktischen Gründen unter dem Titel *Six Songs* gruppiert haben. Sie setzt sich aus Stücken zusammen, die zum Zeitpunkt des Todes des Komponisten noch unveröffentlicht waren und in den Jahren 1896 und 1897 geschrieben wurden – außer dem letzten, das von 1903 stammt. Raffinierte Melodien mit subtilem Ausdruck sowie eine größere Unabhängigkeit und Komplexität des Klavierparts zeichnen diese sechs Lieder aus, die im Allgemeinen gemeinsame Merkmale mit dem anderen Zyklus aufweisen: strikt syllabisch, üppige Chromatik, häufige Modulationen, Vorschläge, reichlich vorhandene Vorzeichen, Einsatz des Pedals, anhaltende

rhythmische Strukturen und synkopierte Muster. Eine Notiz in der Handschrift von Vincent d'Indy im originalen Manuskript von *Art Thou Gone For Ever?* lautet: „Celle-là est incontestablement la meilleure“ (Dieses hier ist zweifellos das Beste).

1894, nach einem kurzen jedoch von rastlosem Reisen geprägten Leben, lässt sich Albéniz endgültig in Frankreich nieder, gebannt vom überschäumenden kulturellen Puls jenes *Fin-de-siècle*-Paris, wo er ein dichtes Netz an Bekanntschaften mit Musikern unterschiedlichster Charakter und Sensibilität flicht – zwischen Lehrern, Schülern, Kollegen, Freunden, wie u.a. Ropartz, d'Indy, Chausson, Fauré, Debussy oder Dukas. Er lebt abwechselnd in Paris und Nizza und bereist – bis ihn seine schlechte Gesundheit daran hindert – zahlreiche europäische Städte, sei es immer noch als virtuoser Interpret oder aber als Komponist sowohl von Orchesterwerken (*Catalonia*, *Sérénade Lorraine*), als auch von Liedern und Opern (*Pepita Jiménez*, *Merlin*), vor allem aber von Klavierwerken (*Chants d'Espagne*, *La Vega*, *Espagne-Souvenirs* oder *Iberia*), die den am vollständigsten ausgereiften und bedeutsamsten Höhepunkt seines musikalischen Schaffens darstellen.

Aus dem Kontakt mit seinem Pariser Umfeld resultiert ein entschlackter Stil – komplexer in der Form und weiterentwickelt in der Harmonie – der sich auf bewundernswerte Weise in *Il en est de l'amour* kristallisiert, das er Ende 1897 komponiert und der Frau von Ernest Chausson widmet. Die lediglich 37 Takte zeigen mit augenfälliger Klarheit die bedeutende Entwicklung, die Albéniz durchgemacht hat, nunmehr fern vom „Salonstil“ jener ersten Werke, die dahingehend gestaltet waren, Strophenzeilen mit eindeutig definierter Tonalität und uniformer rhythmischer Formgebung zu untermalen. Im Gegensatz dazu – auch wenn das kraftvolle rhythmische Skelett, das das gesamte albenizianische Werk charakterisiert, beibehalten wird – ist hier die Harmonie weitaus subtiler, mit einer Betonung von Chromatik und enharmonischer Verwechslung. Der Text (*Es ist mit der Liebe wie mit so vielen Dingen, reizvoll in ihrem Frühling, edel und schön nur in ihrem Herbst...*) drückt ein intensiv nostalgisches Gefühl aus, das Albéniz mit meisterhaftem Erfolg in Musik übersetzt, die weit über einen lediglich unterstreichenden Klavierpart hinausgeht und eine Atmosphäre

von intimer Besonderheit schafft, die ihre eigenen Bilder erzeugt und in der Lage ist, die hintergründigen und nie expliziten Echos des poetischen Textes zu erkunden und zu steigern. Lediglich einige Monate später komponiert, verraten die Titel der *Deux morceaux de prose de Pierre Loti*, bereits klar ihren Charakter: *Crépuscule* das Erste, *Tristesse* das Zweite. Sie sind äußerst kurze Darstellungen, gepinselt aus einem leicht lebensmüden Gefühl heraus, das auf ebenso subtile wie direkte Weise evoziert wird: Durch die Blumen am Friedhof, die Kränze aus Rosen, die die Gräber säumen, die traurigen Chrysanthemen des Herbstes. Sehr im Einklang mit dem Symbolismus drückt der Komponist dasselbe Gefühl von seelenruhiger Melancholie wie in *Il en est de l'amour* aus, indem er eine schlanke Kompositionstechnik anwendet, die mit Klarheit die Assimilierung der erklärten „Franckisten“ d'Indy, Chausson, Duparc und vor allem Gabriel Fauré, mit dem ihn bis zum Ende seiner Tage eine brüderliche Freundschaft verbindet, erkennen lassen.

Nach Abschluss der Komposition von *Iberia* Anfang 1908 sollte Albéniz nur noch ein weiteres Werk vollenden, bevor sein Gesundheitszustand rapide abnimmt und er im Mai des Folgejahres stirbt: Die *Four Songs* nach Texten von Money-Coutts. Über die vom frühen Fauré – dem er die Sammlung widmet – erlernten Ansätze hinausgehend, in denen die Begleitung dazu neigt, dem Text ganz nah zu folgen und ihn zu unterstreichen, begnügen sich die musikalischen Einfälle hier nicht mit der Vertonung des Gedichts, sondern drücken dessen intimste Aussage aus und transzendieren sie. Durch die Raffinesse ihrer Komposition, die sorgfältige Behandlung der Prosodie, die Dichte der Begleitung und die äußerst minutiösen Angaben zu Tempo, Ausdruck und Dynamik, erscheinen diese Reifewerke näher an Debussy und seinen ersten *Fêtes galantes*.

Kurioserweise verzichten diese *Four Songs* auf die meridionale „Farbe“, die man in einigen der vorhergehenden Werke erkennen kann. In ihrer pianistischen Kompositionsweise wird jedoch ein aufmerksamer Zuhörer all jene Klangwelten vereint vorfinden, die Albéniz für sein meisterhaftes *Iberia* erdacht hatte. Diese Affinität tritt besonders intensiv in *In Sickness and Health* hervor: In der Melodie des sich wiederholenden rhythmischen Musters, das

Paradise Regained trägt oder in den majestätisch alleinstehenden finalen Akkorden, für die beide Hände nahe an die äußersten Enden der Tastatur greifen müssen, und die prägnant durch einen einzelnen, flüchtigen Ton im tiefsten Register abgeschlossen werden.

Im letzten Herbst seines kurzen Lebens geschrieben, sind diese Lieder von enormen pianistischen und vokalen Anforderungen gekennzeichnet und übermitteln ein Gefühl von erlesener Betrübtheit. Es ist eine intensiv dämmerhafte Musik, die uns das Leuchtendste, Reinste und Wesentlichste der musikalischen Gefühlswelt von Isaac Albéniz präsentiert.

Prof. Dr. Jacinto Torres, Madrid, 2021



Isaac Albéniz (1895)

日本語

あまり知られていないアルベニス

スペインのコンサート用歌曲のレパートリーは、滅多にプログラムに含まれないことから人が想像するよりはずっと豊富である。さらには、スペイン国内でもあまり有名でないスペイン人作曲家はたまにプログラムに取り上げられるだけだが、イベリア半島の外ではほぼ皆無である。よく耳にされるレパートリーは、事実上、ファリャの『七つのスペイン民謡』(Siete canciones populares)とグラナドスの『トナディーリャス』(Tonadillas)に限られている。オブラドルスやトゥリーナの歌を知っている人があるとすれば、それは異論の余地のない美しさや質の高さによるものではなく、主に二十世紀にスペインが生み出した偉大な歌手たち(わずかに例を挙げるならば、カバリェ、ローレンガー、カレーラス、ベルガンサ、ビクトリア・デ・ロス・アンヘレスなど)がこれらの歌を気にかけて世に知らしめたことが理由である。

したがって、まだ知られていない残りの音楽的遺産を世に知らしめるためには、スペイン国内でも国外でも、まだ多くのやるべきことが残っている。しかし、アルベニスの場合には特別である。アルベニスはイベリア半島出身の作曲者の中では最も世に知られ演奏機会の多い作曲家ではないだろうか？なぜ彼の歌曲は知られていないのだろうか？なぜ先に挙げたような偉大な歌手たちはアルベニスの歌曲を探求せず、おそらく彼の衣鉢を継ぐ者たち全てに最も影響を与えたであろう最も重要なスペイン人口マン派作曲家のレパートリーを広めようとしなかったのだろうか？

楽曲の質の高さには異論の余地がないことを前提として、これらの問いに対する答えを考えてみよう。アルベニスの最後の四曲は、彼が達意の組曲『イベリア』(Iberia)を完成させた後、死の床で書いたものであるが、その美しさ、充実した対位法、伴奏の複雑さとそこから発する繊細さ等のため、歌とピアノのために書かれた古今の作品の中でも

最高のものに数え入れられねばならない。理由はいろいろ考えられる。ひとつ目の理由として、20年前までは出版譜がなかったことが挙げられる。多くの曲は未出版であり、手稿譜は相続者、すなわち所在地の異なるさまざまな芸術家や図書館のあいだに分散してしまっていた。また、スペイン内戦後のスペインを荒廃させたフランコ独裁政権時代に、文化は全般的に軽視され、とりわけ音楽にはまったく価値が認められなかったことも明らかである。二つ目の理由は、過剰に臨時記号のついた難易度の高さゆえに、事実上、後期作品の初見演奏は不可能であり、このために多くの演奏者が敬遠したことに求められる。三つ目の理由は言語である。最初期の5曲を除くと、すべてスペイン語以外なのである。スペイン人作曲家たちのレパートリーを見渡せば、イタリア語どころかフランス語や英語の歌まで見つかるものだ。さらには、スペイン音楽といえば民衆音楽を起源に持ち、常に民謡 — 正確に言えばアンダルシアの民謡 — の影響を受けていて、あたかもイベリア半島には豊富で多様な歌曲あるいは伝統などなく、スペイン人芸術家は他にインスピレーションの源泉を知らなかったかのように我々が信じ込んでしまっているという事情もある。興味深いことに、スペイン国民派音楽の父であり情景描写的なスペイン風の作品で世界的に知られるアルベニスが、歌曲の中で我々に開示する彼の世界全体は、未知のアルベニスの世界なのであり、ポピュラー・ミュージックやヨーロッパを指向したアルベニスとは遠く隔たっているのである。

アドリアーナと私は自分たちのリサイタルで頻繁にアルベニスの作品を取り上げているが、最初のアルバムを完全に無名の二人の作曲家(ロベール・デュソーとエレーヌ・コヴァッティ)の歌に捧げたあと、アルベニスの歌曲の全曲収録という強い気持ちが我々の中に芽生えてきた。この音楽が多くの人にとってはアルベニスの価値の発見となり、また、これらのレパートリーが大いにアルベニスの普及に貢献するとよく分かっていることである。リハーサルや準備にかけた数か月は発見の連続であった。この録音を通じて、アルベニスの知られざる側面が知られるようになることを我々は望んでいる。また、こ

の点に関しては、ジャン・リュック・ラガルデール財団の助力、ならびにアルベニスの作品と生涯についての専門家であるハシント・トレス博士のきわめて有益な協力のお蔭でもある。博士には今回のブックレットも執筆して頂いた。

我々が望んだのは、この録音がアルベニスの発展を迫える時系列的な旅となることであった。そして、この意味では、アルベニスの遺作である『四つの歌』について、ひとつ我々の好きにさせて頂いたことがある。アルベニスは最初に『愛、最高の傷』(Amor, summa injuria)を作曲し、この曲で連作の掉尾を飾ることを決めた。しかし、彼は十二曲も書くつもりだったのである！連作は未完に終わり、アルベニスは『後退』(The Retreat)を仕上げて亡くなった。死後に出版された『四つの歌』の版は、作曲者の意向を汲んで『愛、最高の傷』を最後に置いており、我々もリサイタルではこの順番に演奏しているのだが、今回の録音はアルベニスが最後に書いた曲で締めくくことにしたのである。ピアノ・ソロによる『ピアノッシモ』(Pianissimo)はバスの単音、それも短い八音のみで締めくくられるのだが、その残響は、ひとりの人間の人生と創作の終止点でもある。この曲を書いた当時、アルベニスが患っていた不治の病について知っている人ならば、さにもうひとつ音を弾くことなどできない。付け足すものなど何も無いのだ。

イニャキ・エンシーナ・オヨン

2021年6月 パリにて



Lyrics

01.

Gustavo Adolfo Bécquer (1836–1870)

Besa el aura que gime
blandamente

Rimas de Bécquer

1. Besa el aura que gime blandamente

Besa el aura que gime blandamente
las leves ondas que jugando riza;
el sol besa a la nube en occidente
y de púrpura y oro la matiza;
la llama en derredor del tronco ardiente
por besar a otra llama se desliza;
y hasta el sauce, inclinándose a su peso,
al río que le besa vuelve un beso.

1. Le léger murmure de l'air embrasse

Le léger murmure de l'air embrasse
Le doux clapotis joueur des vagues ;
Le soleil embrasse les nuages du couchant
Et les teinte de pourpre et d'or ;
La flamme glisse le long du tronc embrasé
Pour embrasser une autre flamme,
Et même le saule, ployant ses branches,
Retourne à la rivière son baiser.

1. The softly moaning air kisses

The softly moaning air kisses
The gentle waves that playfully ripple;
The sun kisses the cloud in the west,
And tinges it to purple and gold,
The flame, around the burning trunk
To kiss another flame it slides,
And even the willow, leaning its weight,
To the river that kisses him returns the kiss.

1. Das leise stöhnende Lüftchen küsst

Das leise stöhnende Lüftchen küsst
die sanften Wellen, die es spielend kräuselt.
Die Sonne küsst die Wolke im Westen
und färbt sie mit Purpur und Gold.
Die Flamme huscht um den glühenden Stamm,
um eine andere Flamme zu küssen.
Und sogar die Weide, sich ihrem Gewicht beugend,
erwidert den Kuss des Flusses.

2. Del salón en el ángulo oscuro

Del salón en el ángulo oscuro,
de su dueño tal vez olvidada,
silenciosa y cubierta de polvo,
veíase el arpa.

¡Cuánta nota dormía en sus cuerdas,
como el pájaro duerme en las ramas, esperando la
mano de nieve
que sabe arrancarlas!

¡Ay!, pensé, ¡cuántas veces el genio
así duerme en el fondo del alma
y una voz, como Lázaro, espera
que le diga «Levántate y anda»!

2. Dans un coin sombre du salon

Dans un coin sombre du salon,
Peut-être oubliée par son propriétaire,
Muette, recouverte de poussière
Se trouvait une harpe.

Tant de notes dormaient dans ses cordes,
Tel l'oiseau dans la ramée,
Attendant la douce main
Qui saurait les éveiller !

Hélas, pensais-je, que de fois le génie
Dort-il ainsi au fond de l'âme,
Attendant, tel Lazare, la voix
Qui lui dira : « Lève-toi et marche ! »

2. In a dark corner of the hall

In a dark corner of the hall,
Perhaps forgotten by its owner,
Soundless and covered in dust,
Lay the harp.

So many notes slept in its strings,
As the bird sleeps in the branches,
Awaiting the snowy hand
That knows how to rouse them!

Alas, I thought, how often does genius
Sleep thus in the depths of the soul,
And, like Lazarus, waits for a voice
To tell him «Rise up and walk»!

2. Im Salon in der dunklen Ecke

Im Salon in der dunklen Ecke,
von seinem Besitzer wohl vergessen,
konnte man, still und staubbedeckt,
die Harfe sehen.

Wie viele Töne schliefen auf ihren Saiten,
so wie der Vogel in den Zweigen schläft
und auf die Hand des Schnees wartet,
der weiß, wie man sie bricht!

Oh, dachte ich, wie oft schläft das Genie
ebenso in den Tiefen der Seele
und wartet, wie Lazarus, auf eine Stimme,
die ihm sagt «Steh auf und geh»

03.

Gustavo Adolfo Bécquer

Me ha herido recatándose
en la sombra

3. Me ha herido recatándose en la sombra

Me ha herido recatándose en la sombra,
sellando con un beso su traición.
Los brazos me echó al cuello, y por la espalda
partiome a sangre fría el corazón.

Y ella prosigue alegre su camino,
feliz, risueña, impávida; ¿y por qué?
Porque no brota sangre de la herida...
¡Porque el muerto está en pie!

3. Cachée dans l'ombre, elle m'a blessé

Cachée dans l'ombre, elle m'a blessé
Et scellé sa trahison d'un baiser.
Jetant ses bras autour de mon cou par derrière,
De sang froid, elle a percé mon cœur.

Puis s'en va, gaiement,
Heureuse, souriante, insoucieuse - et pourquoi ?
La plaie ne saigne pas...
Et la victime est toujours debout !

3. Skulking in the shadow she has hurt me

Skulking in the shadow she has hurt me,
Sealing her treason with a kiss.
She flung her arms round my neck,
and from behind
Coldbloodedly pierced my heart.

And she gaily wends her way,
Happy, smiling, undaunted; and why?
Because the wound does not bleed...
Because the dead man is on his feet!

3. Sie hat mich verletzt und sich im Schatten versteckt

Sie hat mich verletzt und sich im Schatten versteckt
und ihren Verrat mit einem Kuss besiegelt.
Sie warf mir ihre Arme um den Hals und im
Rücken
brach sie mir kaltblütig das Herz.

Und freudig geht sie ihren Weg,
glücklich, lächelnd, sorglos; Und warum?
Weil kein Blut aus der Wunde fließt ...
Weil der Tote aufrecht steht!

4. Cuando sobre el pecho inclinas

Cuando sobre el pecho inclinas
la melancólica frente,
una azucena tronchada
me pareces.

Porque al darte la pureza
de que es símbolo celeste,
como a ella te hizo Dios
de oro y nieve.

4. Quand sur ta poitrine tu penches

Quand sur ta poitrine, tu penches
Ton front soucieux et mélancolique,
Tu me fais penser
À un lys coupé dans sa fleur.

Car en te donnant la pureté,
Symbole céleste,
Dieu t'a fait, comme le lys,
D'or et de neige.

4. When on your breast you incline

When over the breast you incline
your melancholic brow,
A white lily cut too soon,
You seem to me.

Because on giving you the purity
That symbolizes heaven,
Like it, God made you
Of gold and snow.

4. Wenn du über deiner Brust

Wenn du über der Brust
die melancholische Stirn beugst,
scheinst du mir
wie eine abgebrochene Lilie.

Denn wie er dir Reinheit gegeben hat,
dessen himmlisches Symbol sie ist,
hat dich Gott wie sie
aus Gold und Schnee gemacht.

04.

Gustavo Adolfo Bécquer

Cuando sobre el pecho inclinas

05.

Gustavo Adolfo Bécquer

¿De dónde vengo...?

5. ¿De dónde vengo...?

¿De dónde vengo...? El más horrible y áspero
de los senderos busca;
las huellas de unos pies ensangrentados
sobre la roca dura;
los despojos de un alma hecha jirones
en las zarzas agudas,
te dirán el camino
que conduce a mi cuna.

¿A dónde voy? El más sombrío y triste
de los páramos cruza:
valle de eternas nieves y de eternas
melancólicas brumas;
en donde esté una piedra solitaria
sin inscripción alguna,
donde habite el olvido,
allí estará mi tumba.

5. Where do I come from...?

Where do I come from...? The most horrible and roughest
Of paths you must seek;
The prints left by bleeding feet
On the hard rock;
The remains of a soul in tatters,
In the sharp brambles,
Will show you the way
That leads to my cradle.

Where am I going? The gloomiest and saddest
Wilderness cross:
A vale of eternal snows and eternal
Melancholic mists;
Where there is a solitary stone
With no inscription,
Where oblivion dwells,
There will be my tomb.

5. D'où viens-je...?

D'où viens-je...? Cherche le plus terrible,
le plus difficile des chemins :
L'empreinte sanglante des pieds
Sur la pierre dure ;
Les restes d'une âme en lambeaux
Sur des épines acérées
Te montreront la voie
Qui mène à mon berceau.

Où vais-je...? Traverse la plus désolée,
la plus sombre des landes,
Une vallée de neiges éternelles et d'éternelles
brumes de mélancolie ;
Là se trouve une pierre solitaire,
Sans nulle inscription,
Là demeure l'oubli,
Là sera ma tombe.

5. Woher komme ich ...?

Woher komme ich ...? Die schrecklichsten und rauesten
Wege musst du suchen.
Die Abdrücke von blutigen Füßen
auf hartem Fels.
Die Überreste einer zerfetzten Seele
in den spitzen Dornen,
werden dir den Weg zeigen,
der zu meiner Wiege führt.

Wohin gehe ich? Das trostloseste und traurigste
der Moore durchquere:
Das Tal des ewigen Schnees und der ewigen
melancholischen Nebel.
Dort, wo ein einsamer Stein ist,
ohne Inschrift,
wo die Vergessenheit wohnt,
dort wird mein Grab sein.

Seis Baladas

1. Barcarola

Tacita è l'onda,
tranquillo il mar,
e s'ode il canto
del marinar.

La luna ascosa
in bianco vel,
d'amor gli sguardi
ne invia dal ciel.

Resta natura
e s'ode sol
il remo lieve
del barcaiul.

Deh!, tutto tace,
non far rumor;
la notte parla
mistero e amor!

Six ballads

1. Barcarola

Silent is the wave,
Calm the sea,
And the sailor's song
Can be heard.

The moon, hidden
In a white veil,
Glances of love
Sends from heaven.

Nature rests
And only can be heard
The light rowing
Of the boatman.

Oh! All is quiet,
Make no sound;
The night speaks
Of mystery and love!

Six ballades

1. Barcarolle

La vague est silencieuse,
La mer est tranquille,
Et on entend la chanson
Du marin.

La lune,
Derrière son voile blanc,
Jette un regard amoureux
Du haut du ciel.

La nature se repose
Et seul s'entend
Le doux bruit des rames
Du marinier.

Ah ! Tout est silence,
Ne fais aucun bruit ;
La nuit parle
de mystère et d'amour !

Sechs Balladen

1. Barkarole

Stumm ist die Welle,
ruhig das Meer,
und man hört den Gesang
des Seemanns.

Der Mond, versteckt
in weißem Schleier,
schickt Liebesblicke
vom Himmel.

Die Natur ruht
und man hört nur
das sanfte Rudern
des Bootsmannes.

Oh, alles sei still,
mach keinen Lärm.
Die Nacht spricht von
Geheimnis und Liebe!

Seis baladas

1. Barcarola

Silenciosa es la ola,
tranquilo el mar,
y se oye el canto
del marinero.

La luna oculta
en blanco velo
miradas de amor
envía del cielo.

Descansa la naturaleza
y se oye sólo
el remo leve
del barquero.

¡Oh, todo está en silencio,
no hagáis ruido;
la noche habla
de misterio y amor!

2. La lontananza

Lungi, o caro, da te, chi mi consola?
 Il mio pensiero teco ognor soggiorna
 e se il chiamo non ode e a me s'involà,
 non ode la mia voce e più non torna.
 Deh!, che farò, qui abbandonata e sola?...
 Lungi, o caro, da te, chi mi consola?

Se de bei di passati al cor mi viene
 dolcissima talor la rimembranza,
 non fia ch'abbian conforto le mie pene;
 dura troppo è per me la lontananza!
 E sempre il mio pensier a te s'envola...
 Ma lungi, o Dio!, da te, chi mi consola?

2. The distance

Far from you, my dear, who shall comfort me?
 My thoughts are always with you
 And if I call them, they hear me not and flee,
 They hear not my voice and no longer return.
 Oh! What shall I do, abandoned and alone?...
 Far from you, my dear, who shall comfort me?

If from past fair days comes to my heart
 Occasionally a sweet memory,
 My sorrows will not get any comfort:
 The distance is too harsh for me!
 And always my thoughts fly to you...
 But far from you, oh God!, who shall comfort me?

2. L'éloignement

Loin de toi, ô mon aimé, qui me consolera ?
Ma pensée t'accompagne toujours
Mais si je l'appelle, elle n'entend pas et fuit,
Elle n'entend pas ma voix et ne revient plus.
Hélas ! Que ferai-je ici, seule, abandonnée ?...
Loin de toi, ô mon aimé, qui me consolera ?

Si me vient au cœur, parfois,
Le doux souvenir des beaux jours passés,
Ma peine n'en est point apaisée ;
L'éloignement m'est trop dur !
Et ma pensée toujours vers toi s'envole...
Mais loin de toi, ô Dieu, qui me consolera ?

2. Die Ferne

Fern von dir, mein Lieber, wer tröstet mich?
Meine Gedanken sind immer bei dir
und wenn sie den Ruf nicht hören und von mir fliehen,
hören sie meine Stimme nicht und kommen nie zurück.
Oh, was soll ich tun, hier verlassen und allein? ...
Fern von dir, mein Lieber, wer tröstet mich?

Auch wenn mir von schönen vergangene Tagen
bisweilen eine süße Erinnerung ins Herz kommt,
finden meine Schmerzen keinen Trost.
Die Ferne ist zu schwer für mich!
Und meine Gedanken fliegen immer zu dir ...
Aber fern von dir, oh Gott! Wer tröstet mich?

2. La lejanía

Lejos de ti, querido, ¿quién me consuela?
Mi pensamiento siempre está contigo
y si lo llamo no oye y se aleja de mí,
no oye mi voz y no vuelve más.
¡Oh!, ¿qué haré, aquí abandonada y sola?...
Lejos de ti, querido, ¿quién me consuela?

Si de bellos días pasados al corazón me viene
con dulzura alguna vez el recuerdo,
que no tengan consuelo mis penas;
¡demasiado dura me es la lejanía!
Y siempre mi pensar vuela hacia ti...
Pero lejos de ti, ¡oh Dios! ¿Quién me consuela?

3. Una rosa in dono

Ecco un bel fior:
 le foglie ha porporine
 d'amor favella al cor.

E più in April,
 spande soave odore
 e appare più gentil.

L'accetta in don,
 e leggi in questa imago
 i miei desir qual son.

Ei sembra dir:
 del tuo fedele ardenti
 sono per te i sospir.

Tal rosa ognor
 interprete leggiadro
 di me ti parli al cor.

3. The gift of a rose

Here a beautiful flower:
 Its leaves are purple
 It speaks of love to the heart.

And then, in April,
 It wafts a gentle scent
 And looks more graceful.

Accept it as a gift
 And in this image read
 My desires for what they are.

It seems to say:
 From your faithful lover ardent
 Are For you the sighs.

May this rose always
 A most gracious interpreter
 Speak of me to your heart.

3. Une rose en cadeau

Vois cette belle fleur
Aux feuilles pourpres :
Elle parle d'amour au cœur.

Puis en avril
Son subtil parfum
La rend encore plus belle.

Accepte-la en cadeau
Et lis en elle
L'image de mes désirs.

Elle semble dire :
Entends les soupirs
De ton fidèle amant.

Puisse cette rose toujours,
Délicate interprète,
Parler de moi à ton cœur.

3. Das Geschenk einer Blume

Hier, eine schöne Blume:
Ihre Blätter sind lila
von Liebe spricht sie zum Herzen.

Und dann, im April,
verbreitet sie einen süßen Duft
und erscheint sanfter.

Nimm sie als Geschenk,
und lies aus diesem Bild,
was meine Wünsche sind.

Sie scheint zu sagen:
Von deinem treuen Liebhaber
glühen die Seufzer für Dich.

Soll diese Rose immer
als lieblicher Vermittler
von mir zu deinem Herzen sprechen.

3. Una rosa de regalo

He aquí una bella flor:
tiene las hojas púrpuras
habla de amor al corazón.

Y además en abril
esparce un suave aroma
y parece más bonita.

Acéptala en don,
y lee en esta imagen
cuáles son mis deseos.

Parece decir:
de tu fiel ardientes
son por ti los suspiros.

Que tal rosa siempre
intérprete agraciada,
te hable de mí al corazón.

4. Il tuo sguardo

Colmo egli è di dolcezza!...
Incanta ed innamora!
E all'alma dolce ebbrezza
infonde, e il cor ristora.

Se la nera pupilla
mesta mi figgi in viso
l'amorosa scintilla
d'angelo par d'Eliso.

Sia rubello od avaro,
mesto egli sia, o sereno,
sempre il tuo sguardo è caro,
e amor suscita in seno!...

Se mi guardi mi bei
e insiem mi fai soffrir,
viver, mio ben, vorrei
d'un tuo sguardo e morir!

4. Your glance

'Tis the summit of sweetness!...
It charms and enamors!
My soul with sweet inebriation
Is filled, and my heart restored.

If the black pupil
With sadness looks at my face,
It seems a loving sparkle
Of an angel from Heaven.

Rebellious or begrudging,
Sad or serene,
Your look is always endearing
And arouses love in my bosom!...

If you look at me you delight me
And yet cause me to suffer,
I wish I could live, my dearest,
On a look from you, and die!

4. Tu mirada

¡Es el colmo de la dulzura!...
¡Encanta y enamora!
Y al alma una dulce embriaguez
infunde, y el corazón reconforta.

4. Ton regard

Comble de douceur !...
Il enchante et séduit !
Il enivre mon âme
Et ranime mon cœur.

Quand la noire pupille
Me fixe tristement,
Elle semble l'amoureuse étincelle
D'un ange des Cieux.

De bonne ou de mauvaise grâce,
Triste ou serein,
Ton regard m'est toujours cher
Et fait naître l'amour dans mon cœur !...

Tu me regardes et fais mon bonheur,
Et me fais souffrir à la fois.
Comme je voudrais, mon aimé,
Vivre d'un de tes regards et mourir !

4. Dein Blick

Er ist voller Süße! ...
Verzaubert und verliebt!
Die Seele tränkt er in süßen Rausch
und erquickt das Herz.

Wenn deine schwarze Pupille
traurig in mein Gesicht starrt,
scheint sie wie ein liebender Funke
eines Engels vom Elysium.

Sei er diebisch oder widerwillig,
traurig oder gelassen,
dein Blick ist immer reizend,
und weckt Liebe in der Brust! ...

Wenn du mich ansiehst, erfreust du mich
und doch lässt du mich leiden,
Gerne würde ich leben, mein Schatz,
für einen Blick von dir, und sterben!

Si la negra pupila
triste me fijas en el rostro
parece la chispa amorosa
de un ángel del Elíseo.

Sea ladrón o avaro
sea triste o sereno,
tu mirar siempre me agrada,
¡y suscita amor en el pecho!...

Si me miras, me haces bien,
y a la vez me haces sufrir,
¡vivir, bien mío, quisiera
de una mirada tuya y morir!

10.

Marquesa de Bolaños

Morirò!!!

5. Morirò!!!

Qual fiorellin novello
che all'aura spande il suo soave odor
e il verde praticello
adorna solo un giorno e poi s'en muor,

così la vita mia
qui sulla terra breve passerà
e il cor la pena ria,
figlia d'amor, non mai ti narrerà.

Morirò... come il fiore
dopo aver l'aura piena di sospir;
ma lieta pur in core
di non aver turbato il tuo gioir.

E quando in breve, oh Dio!
d'amor consunta e di dolor sarò,
mandando a te, ben mio,
l'ultimo mio sospiro... morirò!

5. I shall die!!!

Like a fresh tiny flower
Which wafts its soft scent in the air
And adorns the green meadow
For a day and then dies,

Thus, my life, will be brief
Passing fleetingly on earth,
And my heart its cruel sorrow
Originated from love, shall never reveal.

I shall die... like the flower,
After filling the air with sighs,
Yet happy still at heart
To have troubled not your joy.

And the moment, oh God!
By love and sorrow I shall be consumed,
Sending to you, my dear,
My last sigh... I shall die!

5. ¡¡¡Moriré!!!

Cual florecilla temprana
que al aire esparce su suave aroma
y el verde pradecillo
adorna sólo un día y muere después.

5. Je mourrai !!!

Telle la fleur fraîchement éclore
Qui embaume l'air de son doux parfum
Et embellit la verte prairie
Un seul jour et puis se meurt,

Ainsi ma vie sur cette terre
Sera-t-elle brève,
Et mon cœur jamais ne te révélera
Sa terrible peine, née de l'amour.

Je mourrai... comme la fleur,
Après avoir empli l'air de soupirs,
Heureuse, pourtant,
De ne pas avoir troublé ta joie.

Et quand - bientôt, ô Seigneur ! -
Je serai consumée d'amour et de chagrin,
En t'adressant, ô mon amour,
Mon dernier soupir... je mourrai !

5. Ich werde sterben!!!

Welch frisches, kleines Blümchen
das seinen süßen Duft in der Luft verbreitet
und die grüne Wiese
nur einen Tag lang schmückt und stirbt.

So wird mein Leben
hier auf Erden schnell vergehen
und das Herz den grausamen Kummer,
Tochter der Liebe, dir nie erzählen.

Ich werde sterben ... wie die Blume
Nachdem sie die Luft mit Seufzer gefüllt hat
Und doch im Herzen glücklich
deine Freude nicht gestört zu haben.

Und wenn ich bald, oh Gott,
von Liebe und Schmerz erschöpft sein werde,
sende dir, mein Lieber,
meinen letzten Seufzer ... Ich werde sterben!

Así la vida mía
aquí en la tierra veloz pasará,
y el corazón mi pena cruel
hija del amor, jamás te narrará.

Moriré... como la flor,
tras haber llenado el aire de suspiros,
pero contenta de corazón
de no haber turbado tu gozo.

Y cuando en breve, ¡oh Dios!,
sea consumida de amor y dolor,
mandándote, bien mío,
mi último suspiro... ¡moriré!

6. T'ho riveduto in sogno

Avvolto in bianco celestial splendore,
ti vidi l'altra notte, angelo mio;
eri sì bello e sì spiravi amore
che ti credetti un angelo di Dio.

Ah!, eternamente io ti credea perduto,
ma in sogno, pur ben mio, t'ho riveduto!

Io piangevo d'amor, e lieve intanto
la tua morbida mano rasciugava
quel mio diretto, ah!, troppo dolce pianto
che le gote consunte m'irrigava...

Ah!, in eterno non sei dunque perduto
se l'altra notte, in sogno, t'ho veduto!

Favellasti d'amor, diletto mio,
e il suon della tua voce mi pareva
soavissima del ciel un'armonia
che in giù dall'alte sfere a me scendea.

Ah! se, dolce amor mio, non sei perduto
Deh!, riedi quale in sogno t'ho veduto!

6. I have seen you again in dreams

Enveloped in a celestial white splendour,
I saw you last night my angel;
You were so beautiful and breathed love
That I believed you an angel of God.

Ah! I thought you were lost for ever
But in dreams, my dear, I have seen you again!

I wept with love, and meanwhile, gently,
Your soft hand dried away
My broken, alas! too sweet tears
Running down my sunken cheeks...

Ah! so you are not lost in eternity
Since I saw you last night in dreams!

You spoke of love, my joy,
And the sound of your voice seemed
Heaven's sweetest harmony
Drifting down from the upper spheres.

Ah! My sweet love, if you are not lost,
Oh! Laugh as I saw you do in dreams!

6. Je t'ai revu en rêve

Vêtu de blanche et céleste splendeur
Je t'ai vu l'autre nuit, mon ange,
Si beau, si plein d'amour
Que j'ai cru voir un ange du Seigneur.

Ah ! Je te croyais perdu à jamais
Mais je t'ai revu en rêve !

Je pleurais d'amour et doucement,
Ta main séchait
Mes joues baignées
De larmes

Ah ! tu n'es donc pas perdu à jamais
Puisque je t'ai vu en rêve !

Tu parlais d'amour, ô ma joie,
Et le son de ta voix semblait
Une exquise harmonie céleste
Descendue des hautes sphères jusqu'à moi.

Ah ! mon doux amour, si tu n'es pas perdu,
Ris, comme dans mon rêve !

6. Ich habe dich im Traum gesehen

In weiße himmlische Pracht gehüllt,
habe ich dich letzte Nacht gesehen, mein Engel.
Du warst so schön und hast solche Liebe geatmet,
dass ich dich für einen Engel Gottes hielt.

Ah! Ich dachte dich auf ewig verloren,
aber im Traum, mein Schatz, sah ich dich wieder!

Ich weinte aus Liebe, währenddessen
deine Hand sanft
meine elenden, Ach! zu süßen Tränen trocknete,
die meine fahlen Wangen tränkten ...

Ah! Du bist also nicht für immer verloren,
denn ich sah dich neulich im Traum!

Du hast von Liebe gesprochen, mein Schatz,
und der Klang deiner Stimme erschien mir
als die süßeste Harmonie des Himmels,
die von den hohen Sphären zu mir herabstieg.

Ah! Wenn du, meine süße Liebe, nicht verloren bist,
Oh! lache, wie du es im Traum gemacht hast.

11.

T'ho riveduto in sogno

6. Te he vuelto a ver en sueños

Envuelto en un blanco celestial esplendor,
te vi anoche, ángel mío;
eras tan bello e inspirabas tanto amor
que te creí un ángel de Dios.

¡Ah! Te creía eternamente perdido,
pero en sueños, bien mío, ¡te he vuelto a ver!

Yo lloraba de amor, y suavemente mientras tanto
tu delicada mano secaba
aquel desconsolado, ¡ay! demasiado dulce llanto
que regaba mis mejillas...

¡Ah!, ¡entonces no te has perdido eternamente,
si anoche, en sueños, te vi!

Hablaste de amor, querido mío,
y el sonido de tu voz me parecía
una suavísima armonía del cielo
que desde las altas esfera descendía a mí.

¡Ah!, dulce amor mío, si no te has perdido
¡oh, ríe como te he visto hacer en sueños!



Albéniz and his family with Money-Coutts and his wife Nellie and Enrique Arbós (1902)

Chanson de Barberine

Beau chevalier qui partez pour la guerre,
Qu'allez-vous faire
Si loin d'ici?
Voyez-vous pas que la nuit est profonde
Et que le monde
N'est que souci?

Vous qui croyez qu'une amour délaissée
De la pensée
S'enfuit ainsi,
Hélas! Hélas!, chercheurs de renommée,
Votre fumée
S'envole aussi.

Beau chevalier qui partez pour la guerre,
Qu'allez-vous faire
Si loin de nous?
J'en vais pleurer, moi qui me laissais dire
Que mon sourire
Était si doux.

Canción de Barberine

Bello caballero que partís a la guerra,
¿qué vais a hacer
tan lejos de aquí?
¿No veis que la noche es profunda
y que el mundo
no es más que preocupaciones?

Vos que creéis que un amor despechado
del pensamiento
huye así,
¡ay, ay! buscadores de fama,
vuestro humo
se disipa también.

Bello caballero que partís a la guerra,
¿qué vais a hacer
tan lejos de nos?
Voy a llorar, yo que me dejaba decir
que mi sonrisa
era tan dulce.

Song of Barberine

Handsome knight who leaves for the war,
What will you do
So far from here?
Don't you see that the night is deep
And the world
Is nothing but worry?

You who believe that an abandoned love
From the thought
Flees like that.
Alas! Alas! Seekers of fame,
Your smoke
Vanishes too.

Handsome knight who leaves for the war,
What will you do
So far from us?
I shall cry, I who was led to think
That my smile
Was so sweet.

Lied der Barberine

Schöner Ritter, der in den Krieg zieht,
was werden Sie tun,
so weit weg von hier?
Sehen Sie nicht, dass die Nacht tief ist
und dass die Welt
nur aus Kummernis besteht?

Sie, die glauben, dass eine verlassene Liebe
Von den Gedanken
dieserart flieht,
Ach! Ach!, Nach Ruhm Suchender,
Ihr Rauch
entschwindet ebenso.

Schöner Ritter, der in den Krieg zieht,
was werden Sie tun
so weit von uns entfernt?
Ich werde weinen, ich, die mir sagen ließ,
dass mein Lächeln
so süß sei.

To Nellie**1. Home**

Home is not home when thou art gone!
My heart in blindness seems to grope;
Where love's accusom'd light has shone
'Tis dark as disappointed hope,
When thou art gone.

The oft appeal, the quick reply,
Still more, maybe, the silent sense
Of sympathy, when thou art by,
These, these are Home! And they are hence,
When thou art gone.

A Nellie**1. Hogar**

¡El hogar no es hogar cuando tú no estás!
Mi corazón parece andar a ciegas;
donde brilló la habitual luz del amor
está oscuro como una esperanza defraudada,
cuando tú no estás.

La frecuente invitación, la rápida respuesta,
aún más, quizá, la silenciosa sensación
de complicidad, cuando estás cerca,
¡eso, eso es el hogar! Y por lo tanto faltan
cuando tú no estás.

À Nellie

1. Chez nous

Le 'chez nous' n'est plus sans toi !
Mon cœur tâtonne à l'aveugle ;
Là où brillait la lumière de l'amour
Règne la nuit de l'espoir déçu
Quand tu n'es pas là.

Les petits échanges au quotidien
Ou, plus encore, qui sait ?
La sympathie silencieuse de ta présence,
Voilà, voilà 'chez nous' ! Voilà ce qui manque,
Quand tu n'es pas là.

An Nellie

1. Zuhause

Zuhause ist nicht Zuhause, wenn du fort bist!
Mein Herz in Blindheit scheint zu tapfen.
Wo das gewohnte Licht der Liebe schien
ist es dunkel, wie enttäuschte Hoffnung,
wenn du fort bist.

Die häufige Gruß, die schnelle Antwort,
Noch mehr, vielleicht, der stille Sinn
von Zuneigung, wenn du nahe bist,
Dies, dies ist Zuhause! Und sie fehlen,
Wenn du fort bist.

2. Counsel

Wear not the rubies that I gave!
Like wine, aglow with lurid heats;
But diamonds: whiter than the wave
That down the northern channel beats.

Press pallid jewels to thy breast;
For they are free from dangerous fires;
They are not reddened with unrest,
Nor fierce unsatisfied desires.

Keep thine affection free from blame;
Austere, yet ardent, purely shine;
To set thy crystal heart aflame
Shall never be a sin of mine.

2. Consejo

¡No portes los rubíes que te di!
como el vino, brillan con ardientes destellos;
sino diamantes: más blancos que la ola
que rompe en el canal del norte.

Aprieta joyas pálidas contra tu pecho;
ya que están libres de fuegos peligrosos;
no enrojecen con agitación,
ni intensos deseos insatisfechos.

Guarda tu afecto libre de culpa;
austero, aunque ardiente, que brille con pureza;
prender fuego a tu corazón de cristal
nunca será uno de mis pecados.

2. Conseil

Ne porte pas les rubis que je t'ai donnés
- tel le vin, ils brillent de feux éclatants -
mais des diamants, plus blancs que la vague
Qui se brise au canal du Nord.

Porte sur ton cœur de pâles bijoux,
Que nul danger n'embrase,
Que nul trouble, nul désir violent inassouvi
Ne font rougir.

Que ton amour soit pur et sans tache,
Qu'il brille d'un feu austère mais ardent ;
Jamais je ne commettrai le péché
D'embraser ton cœur de cristal.

2. Ratschlag

Trage nicht die Rubine, die ich gegeben habe!
Wie Wein, glühend mit greller Hitze;
Sondern Diamanten: Weißer als die Welle,
die durch den nördlichen Kanal bricht.

Drücke blasse Juwelen an deine Brust;
Denn sie sind frei von gefährlichen Bränden;
Sie sind weder von lauter Unrast gerötet,
noch von wilden, unbefriedigten Wünschen.

Halte deine Zuneigung frei von Schuld;
Leuchte streng, und doch feurig, rein.
Dein Kristallherz in Flammen zu setzen
soll niemals meine Sünde sein.

3. May-Day song

Rainbow showers of sunlight falling
 Tint the dew on every spray!,
 Loud across the valley calling,
 Hark the jolly cuckoo's lay!
 Children, bringing
 Wreaths, are singing
 «Come away!»

Meadows now are primrose spangled;
 Holly laughs no more at may;
 Rills, no more by winter tangled,
 Rippling down the coppice play!
 Maids are maying,
 Boys are straying!
 Come away!

Holt and hurst, to spring awaking,
 Birds in rapturous roundelay,
 Sing you shame for money making,
 Losing for the World Today!
 Leave your labours,
 Careful neighbours!
 Come away!

3. Canción del primero de mayo

Lluvias de arco iris de luz solar cayendo
 tiñen el rocío en cada aspersión,
 un grito que retumba en el valle,
 ¡escuchad el canto del alegre cuco!
 Niños, portando
 coronas, cantan:
 «¡Venid!»

Los prados están ahora salpicados de primulas;
 el acebo ya no ríe en mayo;
 ¡los arroyos, que el invierno ya no agita,
 juegan ondulando monte abajo!
 ¡Las doncellas se alteran,
 las chicos se extravían!
 ¡Venid!

¡Despertando a la primavera bosques y arboledas,
 las aves, con sus cantos extasiados,
 cantan avergonzándose por hacer dinero,
 perdiéndose el día de hoy en la tierra!
 ¡Dejad vuestras tareas,
 esmerados vecinos!
 ¡Venid!

3. Chanson du premier mai

Les rayons du soleil illuminent
D'arcs-en-ciel les gouttes de rosée ;
Un appel rebondit dans la vallée,
Écoutez le joyeux chant du coucou !
Les enfants chantent et tressent des couronnes :
« Venez ! »

Les prés se couvrent de primevères,
Le houx ne rit plus en mai,
L'eau, délivrée des frissons de l'hiver,
Joue à cascader le long des taillis !
Les filles s'émeuvent,
Les garçons s'enhardissent,
Venez !

Bois et bosquets s'éveillent au printemps,
Le chœur des oiseaux se moque
De vous, que l'attrait du gain
Prive de goûter une si belle journée !
Laissez donc vos travaux,
voisins par trop consciencieux,
Venez !

3. Lied zum ersten Mai

Regenbogenschauer von Sonnenlicht
färben den Tau mit jedem Strahl!
Laut, quer durch das Tal ein Ruf,
Hört, des lustigen Kuckucks Lied!
Kinder, Kränze
bringend, singen:
«Kommt mit!»

Wiesen sind jetzt mit Primeln übersät;
Die Stechpalme lacht im Mai nicht mehr;
Bächlein, die der Winter nicht mehr stört,
plätschern munter bergab!
Die Jungfern sind in Wallung,
Jungs streunen herum!
Kommt mit!

Wälder und Haine erwachen zum Frühling,
Vögel mit ihren entzückenden Rundgesängen,
beschämen euch für's Geldverdienen,
und den heutigen Tag zu vergeuden!
Beendet eure Arbeit,
gewissenhafte Nachbarn!
Kommt mit!

4. To Nellie

I ask thee for a kiss no more,
 As once I asked (and not in vain);
 For now thy spirit I adore,
 To wed thy spirit I am fain.

Thy face is fair, thine eyes are fond,
 Thy form was cast in beauty's mould;
 But far beneath, or far beyond,
 Dwells she, whom I would fain enfold:

She tends a shrine of vestal fire,
 A fount of virgin fancy sips;
 Immured from intimate desire,
 She hides her heart and locks her lips.

Mock me no more, but let us wed!
 Come forth, come forth, secluded bride!
 No other way, when we are dead,
 Shall we rejoice that we have died.

4. A Nellie

No vuelvo a pedirte más besos,
 Como una vez te pedí (y no en vano);
 pues ahora adoro tu espíritu,
 y estoy dispuesto a desposarlo.

Tu rostro es bello, tus ojos son cariñosos,
 para tu figura se usó el molde de la belleza;
 pero aún más adentro, o más allá,
 habita ella, a quien quisiera abrazar.

Ella custodia un santuario de fuego vestal,
 un manantial de selectos sorbos virginales;
 protegida de íntimos deseos,
 oculta su corazón y sella sus labios.

¡No te burles más de mí y casémonos!
 ¡Ven aquí, ven aquí, novia confinada!
 No hay otra forma, al morir,
 de alegrarnos de haber muerto.

4. À Nellie

Plus que les baisers que je te
Demandais avant (et pas en vain !)
C'est ton âme que j'adore à présent
Et voudrais épouser.

Ton visage est beau, ton regard est doux,
Ta silhouette façonnée sur le modèle de la Beauté ;
Mais celle que je voudrais tenir dans mes bras
Est bien supérieure :

Vestale gardienne du feu sacré,
D'une source de beauté virginale ;
Loin des désirs grossiers,
Elle cache son cœur et scelle ses lèvres.

Ne te moque pas de moi et marions-nous !
Viens ! ô ma fiancée lointaine !
Ainsi seulement, à notre mort,
Pourrons-nous nous réjouir d'être morts.

4. An Nellie

Ich bitte dich nicht mehr um einen Kuss,
wie ich einst gebeten habe (und nicht umsonst);
Denn nun ist es dein Geist, den ich verehr,
mich mit deinen Geist zu vermählen, bin ich bereit.

Dein Gesicht ist schön, deine Augen liebevoll,
deine Gestalt goss man in der Form der Schönheit;
Aber weit darunter oder weit darüber hinaus
verweilt jene, die ich gern umhüllen würde:

Sie kümmert sich um einen Schrein von Vestalfeuer,
eine Quelle jungfräulicher, erlesener Schlucke.
Von intmem Verlangen ausgeschlossen,
versteckt sie ihr Herz und verschließt ihre Lippen.

Verspote mich nicht mehr und lass uns heiraten!
Komm heraus, komm heraus, einsame Braut!
Es gibt keinen anderen Weg, wenn wir tot sind,
uns zu freuen, dass wir gestorben sind.

5. A song of consolation

Again, dear heart, we snatch an hour
From Time, who grudges bliss:
Thy lips unfold, like morning flower,
To pout the promised kiss!

Deep hues arise within thine eyes;
Love's soft suffusion stealing,
Fills all thy face with tender grace
And all thy form with feeling.

Beside thee I can still forget
Life's purposes, how vain;
The force that dissipates in fret;
The disproportioned pain:

Who so may preach, can never reach
(Too careful comfort doling)
The soothing power of one dear hour
Of thy complete consoling.

5. Una canción de consuelo

De nuevo, mi corazón, robamos una hora
al tiempo, que envidia la dicha;
¡tus labios se abren, como una flor matutina,
para recibir el beso prometido!

Tonos intensos surgen en tus ojos;
robando la suave infusión del amor,
llena todo tu rostro de tierna gracia
y toda tu figura de sentimiento.

A tu lado aún puedo olvidar
los propósitos de la vida, tan vanos;
la fuerza que se disipa frenética;
el dolor desproporcionado:

Quien eso predique, nunca podrá alcanzar
(demasiado ocupado repartiendo alivio)
el poder sedante de una preciada hora
de tu consuelo completo.

5. Un chant de consolation

Volons encore une heure, mon cœur,
Au temps qui nous reproche le bonheur :
Laisse tes lèvres, telle la fleur du matin,
S'épanouir en un baiser.

Ton regard brille de mille nuances ;
L'amour qui teinte de rose tes joues
Pare ton visage d'une tendre grâce
Et tout ton être d'émoi.

Auprès de toi, je peux oublier
Les vaines agitations de la vie ;
La force qui s'évanouit si vite ;
La douleur disproportionnée.

Qui prêche ainsi, jamais n'atteindra
(À chercher par trop de prudent réconfort)
Le pouvoir apaisant d'une heure si précieuse
De ta présence consolatrice.

5. Ein Lied von Trost

Wieder, lieber Schatz, stehlen wir eine Stunde
von der Zeit, die Glückseligkeit neidet:
Deine Lippen entfalten sich wie eine Morgenblume,
den versprochenen Kuss zu empfangen!

Tiefe Farbtöne entstehen in deinen Augen;
Das sanfte Erröten der Liebe
füllt dein ganzes Gesicht mit zärtlicher Anmut
und deine gesamte Gestalt mit Empfinden.

Neben dir kann ich noch vergessen
des Lebens Ziele, ach wie eitel;
Die Kraft, die sich eilig verbraucht;
Der unverhältnismäßige Schmerz:

Wer so predigt, kann niemals erreichen
(durch zu umsichtiges Geben von Trost)
die beruhigende Kraft einer lieben Stunde
deines vollkommenen Trosts.

18.

Francis Burdett Money-Coutts

A song (Love comes to all!)

6. A song

«That not impossible She» (Crashaw)

Love comes to all!
When will he come to me?
Love be kind!

Let her be fair, and let her be tall,
Let her laugh merrily!
Love, be kind!

Love comes to all!
So she is fair to me,
Never mind!

Let her seem fair, and fair must befall! We
shall live merrily!
Love is blind!

Love comes to all!
Love, when you come to me,
Be not blind!

Let her be fair, and let her be tall,
Let her laugh merrily!
Love, be kind!

6. Canción

¡El amor nos llega a todos!
¿Cuándo me llegará a mí?
¡Amor, sé bueno!

¡Haz que sea bella, y que sea alta,
haz que se ría alegremente!
¡Amor, sé bueno!

¡El amor nos llega a todos!
Si es hermosa para mí,
¡Qué importa!

¡Haz que parezca bella, y bella será!
¡Viviremos alegres!
¡El amor es ciego!

¡El amor nos llega a todos!
Amor, cuando llegues a mí,
¡no seas ciego!

¡Haz que sea hermosa, y que sea alta,
haz que ría alegremente!
¡Amor, sé bueno!

6. Chanson

L'amour nous touche tous !
Quand viendra-t-il pour moi ?
Amour, sois bon !

Qu'elle soit belle, qu'elle soit grande,
qu'elle rie de joie !
Amour, sois bon !

L'amour nous touche tous !
Si je la trouve belle,
que m'importe le reste ?

Qu'elle soit belle, et belle elle sera !
Nous vivrons dans la joie !
L'amour est aveugle !

L'amour nous touche tous !
Amour, quand tu me toucheras,
ne sois pas aveugle !

Qu'elle soit belle, qu'elle soit grande,
qu'elle rie de joie !
Amour, sois bon !

6. Ein Lied

Liebe kommt zu allen!
Wann wird er zu mir kommen?
Liebe, sei gütig!

Lass sie schön sein und lass sie groß sein,
Lass sie fröhlich lachen!
Liebe, sei gütig!

Liebe kommt zu allen!
Wenn sie nur in meinen Augen schön ist,
Was kümmert es mich!

Lass sie schön erscheinen, und schön wird sie sein!
Wir werden fröhlich leben!
Liebe ist blind!

Liebe kommt zu allen!
Liebe, wenn du zu mir kommst,
sei nicht blind!

Lass sie schön sein und lass sie groß sein,
Lass sie fröhlich lachen!
Liebe, sei gütig!

Songs**Art thou gone for ever, Elaine?**

Art thou gone for ever, Elaine,
 Thou with the starry eyes
 In a twilight of tangled hair?

In the lonely night I complain,
 Till the memoried moon arise
 With her lesson of dumb despair.

Oh, for thy voice to calm
 My heart that so beats astray
 Set it to rhythm aright.

Oh! for thy love to balm
 The wounds of the warring day,
 And the fever of friendless night!

Would I had taken Elaine
 Kiss'd the two starry eyes,
 Tangled the tangled hair;

Laugh'd for a day at pain
 Ceas'd for a day to be wise
 And let the silly world stare!

Canciones**¿Te has ido para siempre, Elaine?**

¿Te has ido para siempre, Elaine,
 tú, con ojos soñadores
 en un crepúsculo de cabellos revueltos?

En la noche solitaria me quejo,
 hasta que la luna memorizada sale
 con su lección de muda desesperación.

Oh, que tu voz calmase
 mi corazón que late descompasado
 y lo pusiera de nuevo en ritmo.

¡Oh, que tu amor aliviase
 las heridas del bélico día,
 y la fiebre de la noche enemistada!

Tendría que haber tomado a Elaine,
 besado esos ojos soñadores,
 revuelto los cabellos enredados;

reído ante un día de dolor,
 cesado por un día de ser prudente,
 y dejar que el estúpido mundo mirase!

Méodies

Es-tu partie à jamais, Elaine ?

Es-tu partie à jamais, Elaine,
Toi dont les yeux pleins d'étoiles
Illuminaient les cheveux emmêlés?

Je me plains dans la nuit solitaire
Jusqu'au lever de lune
Au discours de muet désespoir.

Ah ! Si ta voix pouvait calmer
Mon cœur qui s'affole
Et lui redonner son rythme.

Ah ! Si ton amour pouvait soigner
Les blessures des disputes du jour
Et la fièvre de la nuit cruelle.

Si seulement j'avais pris Elaine,
Embrassé ses yeux d'étoiles,
Dérangé ses cheveux emmêlés ;

Nargué la douleur un jour entier,
Cessé d'être sage un jour entier,
Et laissé le monde stupide s'ébahir !

Lieder

Bist du für immer gegangen, Elaine?

Bist du für immer gegangen, Elaine?
Du mit den sternenklaren Augen
in einer Dämmerung wirrer Haare?

In der einsamen Nacht klage ich,
bis der einprägende Mond aufgeht
mit seiner Lektion über stille Verzweiflung.

Oh, auf dass deine Stimme mein Herz
beruhige, das so verwirrt schlägt.
Lenke es wieder in den richtigen Rhythmus.

Oh! Auf dass deine Liebe Balsam
auf die Wunden des Kriegstages gebe,
und das Fieber der freundlosen Nacht lindere!

Hätte ich Elaine genommen,
die beiden sternenklaren Augen geküsst,
die wirren Haare durcheinander gebracht,

einen Tag lang die Schmerzen ausgelacht.
einen Tag lang aufgehört, ernsthaft zu sein
und die dumme Welt starren lassen!

20.

Francis Burdett Money-Coutts

Will you be mine?

Will you be mine?

These eyes, where laughing loves recline,
These lips that just divided pout,
To let the fluttering kisses out,
Like birds from love's own shrine.

To pain or please
You gave me these;
But still I ask,
«Will you be mine?»

These glances that so ardent shine,
These words that come with reckless rout
And rush of passion thronging out
Sweet vows at love's own shrine.

To pain or please
You give me these;
But still I ask,
«Will you be mine?»

In weal or woe, in love's eternal bond,
In life and death, and all that lies beyond;
Will you be mine?

¿Serás mía?

Estos ojos, en los que a la risa le gusta reclinarse,
estos labios que apenas entreabiertos se fruncen,
para dejar que besos revoloteando salgan,
como pájaros del altar del amor mismo.

Para herir o complacer,
me diste esto;
pero sigo preguntando,
«¿Serás mía?»

Estas miradas que tan ardientes brillan,
estas palabras que salen temerarias a la fuga
y arrasan como una ola de pasión,
dulces votos en el altar del amor mismo.

Para herir o complacer,
me diste esto;
pero sigo preguntando:
«¿Serás mía?»

En la bueno o en la malo, en el lazo eterno del amor,
en la vida y en la muerte, y en todo lo que hay más allá;
¿Serás mía?

Seras-tu mienne ?

Ces yeux qui accueillent le sourire,
Ces lèvres qui s'entrouvrent en une jolie moue
Et laissent s'envoler des baisers,
Tels des oiseaux, du sanctuaire de l'amour,

Pour mon bonheur ou mon malheur,
Tu me les as donnés
Et pourtant je te demande :
« Seras-tu mienne ? »

Ces regards si ardents,
Ces mots qui, en un flot passionné,
Libèrent de doux serments
Au sanctuaire de l'amour,

Pour mon bonheur ou mon malheur,
Tu me les as donnés
Et pourtant je te demande :
« Seras-tu mienne ? »

Pour le meilleur et pour le pire, liés d'amour éternel,
À la vie à la mort, et au-delà encore :
« Seras-tu mienne ? »

Wirst du mein sein?

Diese Augen, in denen sich das Lachen liebt zu lehnen,
diese Lippen, die sich leicht zum Schmolmund öffnen,
um die flatternden Küsse freizulassen,
wie Vögel aus dem Schrein der Liebe.

Zum Schmerzen oder zum Vergnügen
hast du mir diese gegeben.
Aber ich frage immer noch:
« Wirst du mein sein? »

Diese Blicke, die so leidenschaftlich leuchten,
Diese Worte, die mit rücksichtsloser Flucht
und Leidenschaft einhergehen, drängen sich heraus
süße Gelübde am Schrein der Liebe.

Zum Schmerzen oder zum Vergnügen
gibst du mir diese.
Aber ich frage immer noch:
« Wirst du mein sein? »

In Wohl oder Leid, im ewigen Band der Liebe,
In Leben und Tod und allem, was dahinter liegt,
Wirst du mein sein?

Separated!

Alas! when thou wert near I wish'd thee far;
 But now thy distance is a jangling pain
 That all the harmony of life must mar;
 All day I murmur «Wilt thou come again?»

Unless thou wilt return, I sing no more;
 A hawk o'ertowers the song-bird of my heart;
 Leagues have I drifted on toward the shore
 Of mute remorse since we were driven apart!

For though to sing is more to me than breath,
 –If I might only sing one worthy song–
 Who sings beneath the basilisk eyes of death?
 Or, worse than death, the hovering wings of wrong?

They hover o'er me, like a brooding mist,
 That blurs the mountains in the morning light,
 And blemishes the clustered amethyst
 Of pleasure's grapes with grey mysterious blight.

¡Separados!

¡Ay!, cuando estabas cerca, te quería lejos;
 pero ahora tu distancia es un punzante dolor
 que arruina toda la armonía de la vida;
 paso el día murmurando: «¿Volverás de nuevo?».

A menos que regreses, no volveré a cantar;
 un halcón domina al pájaro cantor de mi corazón;
 ¡he ido leguas a la deriva hacia la orilla
 del mudo remordimiento desde que nos separamos!

Porque aunque cantar es para mí más que respirar
 –si solamente pudiera cantar una canción digna–,
 ¿quién canta bajo los ojos de basilisco de la muerte?
 o, peor que la muerte, ¿las alas del mal que se ciernen?

Se ciernen sobre mí como una niebla inquietante,
 que difumina las montañas en la luz matinal
 y mancha la abigarrada amatista
 de las uvas del placer con una plaga gris y misteriosa.

Séparés !

Las ! quand tu étais là, je te souhaitais ailleurs
Et maintenant ton absence est une douleur aiguë
Qui ruine toute l'harmonie de la vie
Tout le jour, je murmure : « Reviendras-tu ? »

Je ne chanterai plus, sauf si tu reviens ;
Un faucon empêche l'oiseau de mon cœur de
chanter ;
J'ai parcouru des lieues sur les rives
Du remords muet depuis notre séparation !

Car bien que chanter me soit plus cher que respirer
- Pourrais-je seulement chanter un chant approprié
-
Qui peut chanter sous le regard de basilic de la
mort ?
Pis encore, sous le mal qui plane, ailes déployées ?

Planant au-dessus de moi, comme une mauvaise
brume
Étouffant les montagnes dans la lumière du matin,
Ternissant l'améthyste des raisins du plaisir
D'une mystérieuse pourriture grise.

Getrennt!

Ach! Wenn du nahe warst, wünschte ich dich weit weg.
Aber jetzt ist deine Distanz ein klirrender Schmerz,
der die gesamte Harmonie des Lebens verdirbt.
Den ganzen Tag flüstere ich: «Wirst du wiederkommen?»

Wenn du nicht zurückkehrst, singe ich nicht mehr.
Ein Falke treibt den Singvogel meines Herzens an.
Meilenweit bin ich zum Ufer der stummen Reue
gedriftet,
seit wir auseinander getrieben wurden!

Denn obwohl das Singen für mich mehr ist als der
Atem,
- Wenn ich nur ein würdiges Lied singen könnte -
Wer singt unter den Basiliskenaugen des Todes?
Oder, schlimmer als der Tod, die schwebenden Flügel
des Unrechts?

Sie schweben über mir wie ein brütender Nebel,
der die Berge im Morgenlicht verwischt,
und den gebündelten Amethysten von Lusttrauben
mit grauer, mysteriöser Fäule verunstaltet.

The caterpillar

Caterpillar on the wall,
 Wither, wither do you crawl?
 You know not, yourself, methinks,
 Strange and wandering little sphinx!

I will tell you where to go,
 Underneath the winter snow
 In an old tree's secret hole
 You shall hide your little soul.

There, with summer, you shall sleep,
 Thence, with summer, you shall leap,
 Wave your fairy wings on high,
 Sip the flowers and kiss the sky.

Emblem worm of many a thing,
 So the joyous mind can spring
 Through the hush of brooding hours,
 Kiss the sky and sip the flowers.

La oruga

Oruga del muro,
 ¿hacia dónde te arrastras?
 Ni tú lo sabes, me parece,
 ¡extraña y errabunda pequeña esfinge!

Yo te diré dónde ir,
 bajo la nieve invernal
 en el hueco secreto de un viejo árbol
 esconderás tu pequeña alma.

Allí, con el verano, dormirás,
 de allí, con el verano, despertarás,
 agitarás tus alas de hada en lo alto,
 libarás las flores y besarás el cielo.

Gusano, emblema de tantas cosas,
 para que la mente alegre brinque
 a través del susurro de las horas más sombrías,
 besa el cielo y libe las flores.

La chenille

Petite chenille sur le mur,
Où vas-tu donc ?
Tu l'ignores toi-même, me semble-t-il,
Étrange petit sphinx baladeur !

Laisse-moi te dire où aller :
Sous la neige hivernale
Va donc cacher ta petite âme
Dans le secret d'un vieil arbre creux.

Là, avec l'été, tu dormiras
Puis de là, avec l'été, tu partiras,
Déployant tes ailes de fée,
Pour boire le nectar des fleurs et embrasser le ciel.

Petit chenille, emblème de tant de choses,
Ainsi l'esprit joyeux se libère
Dans le silence des heures sombres,
Embrasse le ciel et goûte le nectar.

Die Raupe

Raupe an der Mauer,
wohin, wohin kriechst du?
Du weißt es selbst nicht, denke ich,
seltsame und wandernde kleine Sphinx!

Ich werde dir sagen, wohin du gehen sollst,
unter dem Winterschnee,
im geheimen Loch eines alten Baumes
sollst du deine kleine Seele verstecken.

Dort sollst du bis zum Sommer schlafen,
von dort zum Sommer wirst du springen,
Schlage mit deinen Feenflügeln in die Höhe,
nippe an den Blumen und küss den Himmel.

Wurm, Sinnbild von so manchem,
so springt der freudige Geist
durch die Stille nachdenklicher Stunden,
küsst den Himmel und nippe an den Blumen.

The gifts of the Gods

Once with life and love enamour'd
We besought the gods above;
«Send us love and life!» we clamour'd,
And they sent us life and love.

Soon they overfill'd the measure,
Soon we pray'd them «Grant us calm!»
But they answer'd, «Pain is pleasure!»
«Crush from bitter herbs the balm!»

«Forms of beauty ye may fashion
From the anguish of the heart;»
«Only by the cross of passion
Can ye win the crown of Art.»

Los regalos de los dioses

Una vez, enamorados del amor y de la vida,
suplicamos a los dioses de arriba:
«¡Enviadnos amor y vida!», clamamos,
y ellos nos enviaron vida y amor.

Pronto rebosaron la medida,
pronto les rogamos «¡Concedednos calma!»
Pero ellos respondieron «¡El dolor es placer!»
«¡Extraed el bálsamo de las hierbas amargas!»

«Podéis crear formas de belleza
de la angustia del corazón»;
«Sólo con la cruz de la pasión
podréis ganar la corona del Arte.»

Les cadeaux des dieux

Jadis, amoureux de l'amour et de la vie,
Nous suppliâmes les dieux du ciel,
Implorant : « Donnez-nous l'amour et la vie ! »
Et ils nous donnèrent l'amour et la vie.

Tant ils en donnèrent que bientôt
Nous les suppliâmes : « Donnez-nous la tranquillité
! »
Mais ils répondirent : « Douleur est plaisir ! »
« Des herbes amères, tirez un remède ! »

« Des tortures du cœur,
Façonnez de la beauté.
Seule la croix de la passion
Vous fera gagner la couronne de l'Art. »

Die Geschenke der Götter

Einst hingezogen zu Leben und Liebe
flehten wir die Götter oben an:
«Schickt uns Liebe und Leben!» schrien wir,
und sie haben uns Leben und Liebe geschickt.

Bald überfüllten sie das Maß,
bald beteten wir sie an: «Gebt uns Ruhe!»
Aber sie antworteten: «Schmerz ist Vergnügen!»
«Quetscht den Balsam aus den bitteren Kräutern!»

«Formt Gestalten der Schönheit
aus der Qual des Herzens.»
«Nur durch das Kreuz der Leidenschaft
könnt ihr die Krone der Kunst gewinnen? »

Il en est de l'amour ...

Il en est de l'amour comme de tant de choses,
charmantes à leur printemps, nobles et belles
seulement à leur automne.

On s'aime à vingt ans comme les oiseaux de mai,
qui, par delà leur nid et leurs gazouillements,
ne savent rien; mais, après, vient la brise qui
emporte le nid et la chanson d'amour: de ce
qu'elle disait l'écho ne se souvient pas. Il nous
faudrait mourir, alors, si nous étions de la
terre, si, à ces destructions, ne survivaient les
tendresses de l'âme, immortelles comme l'âme
elle-même.

Il en est de l'amour comme de tant de choses,
charmantes à leur printemps!

Sucede con el amor ...

Sucede con el amor como con tantas cosas, encantadoras
en su primavera, nobles y bellas sólo en su otoño.

se quiere a los veinte años como los pájaros de mayo,
que más allá de su nido y sus gorjeos, no saben nada;
pero luego viene la brisa que se lleva el nido y la canción
de amor: de lo que decía, el eco no se acuerda. Habría
que morir, entonces, si fuéramos de la tierra, si a estas
destrucciones, no sobrevivieran las ternuras del alma,
inmortales como el alma misma.

¡Sucede con el amor como con tantas cosas,
encantadoras en su primavera!

It happens to love ...

It happens to love as with so many things, charming in their spring, noble and beautiful only in their autumn.

At twenty, one loves like the birds in May, who apart from their nest and their twittering, know nothing; but then comes the breeze that carries away the nest and the love song; and the echo does not remember what the song said. We would have to die then, if we were of the earth, if to this destruction, did not survive the tenderness of the soul, immortal as the soul itself.

It happens to love as with so many things, charming in their spring!

Es ist mit der Liebe

Es ist mit der Liebe wie mit so vielen Dingen, reizvoll in ihrem Frühling, edel und schön nur in ihrem Herbst.

Wir lieben uns mit zwanzig wie die Vögel des Monats Mai, die außer ihren Nestern und ihrem Zwitschern nichts kennen. Aber danach kommt die Brise, die das Nest und das Liebeslied wegfegt: Und das Echo erinnert sich nicht daran, was das Lied sagte. Wir müssten also sterben, wenn wir von der Erde wären, wenn diese Zerstörungen die Zärtlichkeit der Seele nicht überleben würden, unsterblich wie die Seele selbst.

Es ist mit der Liebe wie mit so vielen Dinge, reizvoll in ihrem Frühling!

Deux morceaux de prose

1. Crépuscule

C'était bien un crépuscule de juin; il y avait des parfums de fleurs dans ce cimetière, des parfums si suaves, si pénétrants, qu'ils me grisait; il y avait des guirlandes de roses partout sur les tombeaux et de hautes herbes fleuries, au-dessus desquelles les phalènes et les moucherons dansaient leurs rondes légères. Tout cela m'enivrait de désirs de vie et d'amour, moi qui étais mort ...

Dos fragmentos de prosa

1. Crepúsculo

Era un crepúsculo de junio; había perfumes de flores en este cementerio, perfumes tan suaves, tan penetrantes, que me aturdían; había guirnaldas de rosas por todos lados sobre las tumbas y altas hierbas floridas, por encima de las cuales las polillas y los mosquitos bailaban sus rondas ligeras. Todo eso me embriagaba de deseos de vida y de amor, yo que estaba muerto...

Two prose texts

1. Sunset

It was a sunset in June; the scents of flowers filled that cemetery, scents so delicate, so penetrating, that they made me feel light-headed; garlands of roses lay everywhere on the graves and tall flowering herbs, above which the moths and midges danced in light circles. All this made me drunk with desire for life and love, I who was dead....

Zwei Prosatexte

1. Sonnenuntergang

Es war eine Dämmerung im Juni; Auf diesem Friedhof dufteten Blumen, so süß und durchdringend, dass sie mich berauschten. Überall auf den Gräbern befanden sich Rosengirlanden und hohe, blühende Gräser, über denen die Motten und Mücken ihre zarten Kreise tanzten. All dies berauschte mich mit der Sehnsucht nach Leben und Liebe, ich, der ich tot war ...

2. Tristesse

Jean, lui, tous les jours flânait et songeait, avec une vague tristesse, visible pour la première fois dans ses yeux perdus par instants et dans son allure un peu ralentie. Dans le jardin à l'abandon, envahi par la poussée des chrysanthèmes et des astères d'automne, il demeurait enfermé, des heures, entre les murs gris peuplés de lézards, tandis que les oranges jaunissaient au soleil d'octobre. Avec l'été allait finir son enfance; avec la splendeur de ce soleil, déjà déclinant et mélancolique, allait s'enfuir son passé d'insouciance heureuse; et il sentait cela douloureusement, avec une impression inconnue de regret et d'effroi.

2. Tristeza

Jean deambulaba todos los días y soñaba, con una vaga tristeza, visible por primera vez en sus ojos perdidos por momentos y en su andar algo más lento. En el jardín abandonado, invadido por los crisantemos que crecían y los ásteres de otoño, permanecía encerrado, durante horas, entre los muros grises poblados de lagartijas, mientras las naranjas amarilleaban al sol de octubre. Con el verano acabaría su infancia; con el esplendor de este sol, ya declinante y melancólico, iba a huir su pasado de feliz imprudencia; y lo sentía dolorosamente, con una impresión desconocida de arrepentimiento y de miedo.

2. Sadness

Jean dawdled and daydreamed every day, with a vague sadness, visible for the first time in those eyes suddenly lost and in his slightly slower pace. In the abandoned garden, invaded by growing chrysanthemums and autumn asters, he shut himself away, for hours, between the grey walls full of lizards, as the oranges turned yellow in the autumn sun. With the summer his childhood would come to an end; with the splendour of this sun, already declining and melancholic, his happy carefree past was about to disappear ; and he felt this painfully, with an unknown feeling of regret and dread.

2. Traurigkeit

Jeden Tag schlenderte und sinnierte Jean mit einer vagen Traurigkeit, die zum ersten Mal in seinen bisweilen verlorenen Augen sichtbar wurde, und in seinem etwas trügen Schritt. In dem verlassenen Garten, überwachsen mit Chrysanthemen und Herbstastern, blieb er stundenlang zwischen grauen, von Eidechsen bewohnten Wänden eingesperrt, während sich die Orangen in der Oktobersonne gelb färbten. Mit dem Sommer würde seine Kindheit enden; Mit der melancholischen Pracht der bereits schwächer werdenden Sonne würde er aus seiner glücklichen, unbeschwerten Vergangenheit fliehen; Und er fühlte es schmerzhaft, mit einem fremden Gefühl des Bedauerns und der Angst.

27.

Francis Burdett Money-Coutts

Amor, summa injuria

Four songs

4. Amor, summa injuria

Forgive me for the wrong I did,
To make you love me. Well I know
In that injurious hour were hid
Long hours of woe.

If judgment be pronounc'd on sin
Hereafter, then shall I be lost,
Because your love I dared to win
At such a cost;

At such a cost to you; ah me,
How often have your eyes o'erbrimm'd
By alien infelicity,
Unjustly dimm'd,

When from my heart, without a sign,
Some random lightning of unrest,
Some folly or misword of mine,
Has pierc'd your breast.

Forgive me, dear! If you forgive
Methinks I shall not wholly die;
For love will surely let me live,
If you comply.

Cuatro canciones

4. Amor, summa injuria

Perdona el mal que hice
al hacer que me amaras. Bien sé
que en aquella hora injuriosa se escondían
largas horas de congoja.

Si se dicta sentencia sobre el pecado
en el más allá, estaré perdido,
porque tu amor me atreví a ganar
a semejante precio;

semejante precio para ti; ah,
cuántas veces tus ojos desbordados
por la infelicidad ajena,
injustamente empañados,

cuando de mi corazón, sin una señal,
algún azaroso relámpago de malestar,
alguna locura o palabra desafortunada,
te ha atravesado el pecho.

¡Perdóname, querida! Si me perdonas
creo que no moriré del todo;
porque el amor me dejará seguramente vivir,
si tú accedes.

Quatre Mélodies

4. Amor, summa injuria

Pardonne-moi le mal que j'ai fait
Pour te forcer à m'aimer. Je sais trop
Que cette heure néfaste celait
De longues heures de malheur.

Si le jugement de l'autre monde
Condamne le péché, je suis perdu,
Car j'ai osé gagner ton amour
À ce prix.

À ce prix pour toi ;
Ah ! combien de fois ai-je vu tes yeux
Injustement troublés
D'une infélicité étrangère,

Quand, venant de mon cœur sans prévenir,
Éclair d'une agitation inopinée,
Une sottise ou un mot de trop de ma part
Te transperce la poitrine.

Pardonne-moi, mon aimée ! si tu me pardonnes,
Je crois que je ne mourrai pas complètement.
Car l'amour me laissera certainement vivre
Si tu acceptes.

Vier Lieder

4. Amor, summa injuria

Vergib mir das Unrecht, das ich getan habe,
damit du mich liebst. Ich weiß sehr wohl,
dass in dieser schädlichen Stunde
lange Stunden des Leidens verborgen waren.

Wenn einst das Urteil über die Sünde gefällt wird,
werde ich verloren sein,
denn deine Liebe habe ich gewagt zu gewinnen
zu einem solchen Preis.

Zu einem solchen Preis für dich. Ach,
wie oft flossen deine Augen über,
durch fremdes Unglück,
zu Unrecht getrübt,

wenn aus meinem Herzen, ohne ein Zeichen,
ein unwägbarer Blitz der Unruhe,
eine Torheit oder ein falsches Wort von mir,
deine Brust durchbohrte.

Vergib mir Liebling! Wenn du vergibst,
denke ich, werde ich nicht ganz sterben.
Denn die Liebe wird mich sicher leben lassen,
wenn du einwilligst.

1. In sickness and health

When you in sickness lie,
 No more the field is green, nor blue the sky;
 No more invisible and lovely things
 The forest haunt with songs and rustling wings,
 Back from my stricken sense the world recedes
 And beauty's garden is a patch of weeds.

Then can I hear in music's blithest tone
 Nought but the closing cadence of a moan;
 Then can I joy no more in sound unheard
 Save in the silence of the written word;
 The melodies that once could charm my ear
 Forbode some final dissonance of fear.

Earth has no health, when health from you is fled;
 No angel stands between the quick and death;
 The awful unity of life and death
 Is sacramental in your labouring breath,
 And as I watch you I can hear Him call
 Who is the king of nothing or of all.

But ah, your nature surely cannot owe
 To that grim tyrant such an overthrow;
 You seem a creature of an alien strain
 From force and fate, and unallied to pain;
 Could you but meet their Master, little while
 Would lapse ere you had won him to a smile.

1. En la enfermedad y en la salud

Cuando yaces enferma,
 ya no es verde el campo, ni azul e cielo;
 ya no hay invisibles y encantadoras cosas
 que embrujen el bosque con canciones y alas
 susurrantes,
 ante mi juicio afligido, el mundo retrocede
 y el jardín de la belleza es un campo de maleza.

Entonces no oigo en el tono más alegre de la música
 nada sino la cadencia final de un gemido;
 entonces no puedo ya gozar del sonido no oído,
 salvo en el silencio de la palabra escrita;
 las melodías que antes cautivaban mi oído
 presagian una disonancia final de temor.

La tierra no tiene salud cuando la salud huye de ti;
 ningún ángel que se interpone entre los vivos y la
 muerte;
 la horrible unidad de vida y muerte
 es sacramental en tu laborioso aliento;
 y mientras te contemplo puedo oírle llamar
 a Él, que es el rey de nada o de todo.

Pero, ah, tu naturaleza ciertamente no puede deber
 a este sombrío tirano tal derrocamiento;
 pareces una criatura de una estirpe extraña
 por fuerza y destino, y ajena al dolor;
 si te encontraras a su Señor, poco tiempo
 pasaría antes de que lo hubieras ganado con una sonrisa.

1. Dans la santé et dans la maladie

Quand tu es alitée, malade,
Le ciel et la nature perdent leurs couleurs ;
Dans la forêt silencieuse, plus de chants,
Plus de murmures ou de battements d'ailes,
Le monde s'évanouit devant mon esprit accablé
Et le jardin de la beauté n'est plus que mauvaises herbes.

Dans la plus joyeuse musique, je n'entends
Que la fin plaintive d'un gémissement,
Et ne puis plus me réjouir de l'inouï
Sauf dans le silence de la parole écrite.
Les mélodies qui me charmaient jadis
Présageaient une dissonance finale chargée de crainte.

Le monde ne vas pas bien quand tu es malade,
L'ange ne protège plus les vivants de la mort ;
La terrible unité de la vie et de la mort
Devient sacramentelle dans ton souffle rauque ;
Et tandis que je te regarde, j'entends l'appel
De Celui qui règne sur rien ou sur tout.

Mais, sûrement, ta nature ne peut devoir
Cette défaite à ce sinistre tyran ;
Tu sembles une créature d'ailleurs,
D'une autre force, d'un autre destin, et insensible à la
douleur ;
Si tu pouvais rencontrer leur Maître,
En peu de temps, tu le ferais sourire.

1. In Krankheit und Gesundheit

Wenn du in Krankheit daliegst,
ist die Wiese nicht mehr grün und der Himmel nicht mehr blau.
Keine unsichtbaren und schönen Dinge mehr,
die den Wald mit Liedern und raschelnden Flügeln füllen.
Vor meinem bekümmerten Sinn weicht die Welt zurück
und der Garten der Schönheit ist ein Fleck von Unkraut.

Dann kann ich im muntersten Ton der Musik nichts hören,
als die abschließende Kadenz einer Klage.
Dann kann ich mich nicht mehr an unerhörten Klängen erfreuen
sondern nur an der Stille des geschriebenen Wortes.
Die Melodien, die einst mein Ohr verzaubern konnten,
waren Vorboten einer finalen Dissonanz der Angst.

Die Erde ist nicht gesund, wenn Gesundheit dich verlassen hat.
Kein Engel steht zwischen den Lebenden und dem Tod.
Die schreckliche Einheit von Leben und Tod
in deinem mühsamen Atem ist sakramental,
und wenn ich dich beobachte, kann ich Ihn rufen hören
den, der König ist vom Nichts oder vom Ganzen.

Aber, ach, deine Natur kann diesem grimmigen Tyrannen
sicher nicht einen solchen Sturz verdanken.
Du scheinst eine Kreatur eines fremden Stammes zu sein,
von Gewalt und Schicksal, der Schmerz fremd ist.
Könntest du doch kurz ihren Meister treffen, würde wenig Zeit
vergehen, ehe du ihn zu einem Lächeln gebracht hättest.

2. Paradise regained

There is a garden somewhere set,
Where singing birds abound,
And plashing founts the marble fret
With soft persistent sound.

Sorrow and sighing thence shall flee,
And none shall there intrude,
Save those who by simplicity
Have won beatitude.

The simple heart and simple mind,
Sincere in trust and troth,
From honest pleasure unconfin'd
For honest love unloth;

And there shall you be queen;
But I, shall I find entrance too?
Or must I roam eternity,
To search, sweet heart, for you?

2. Paraíso recobrado

Hay un jardín en algún lugar,
donde abundan pájaros cantores,
y fuentes que al salpicar golpean el mármol
con un suave y persistente sonido.

Dolor y suspiros de allí huirán,
y nadie se entrometerá allí,
salvo quienes mediante la sencillez
hayan alcanzado la beatitud.

El corazón sencillo y la mente sencilla,
sinceros en su confianza y verdad,
de un honesto placer liberados,
deseosos de un honesto amor;

y allí serás la reina;
pero yo, ¿podré entrar también?
¿O debo vagar eternamente
en busca, amor mio, de ti?

2. Le Paradis retrouvé

Il est quelque part un jardin
Empli d'oiseaux chanteurs,
Où s'entend toujours le murmure
Des fontaines sur le marbre.

Tristesse et soupirs fuient ces lieux,
Et nul n'entre ici
Qui n'ait, par sa simplicité,
Gagné la béatitude.

Le cœur simple et l'âme innocente,
Sincères et loyaux,
Libérés d'un honnête désir
Se languissent d'un amour honnête ;

Là tu seras reine,
Mais pourrai-je y entrer, moi ?
Ou devrai-je errer dans l'éternité
À ta recherche, mon amour ?

2. Das wiedererlangte Paradies

Irgendwo ist ein Garten angelegt,
wo es von singenden Vögeln wimmelt,
und Quellen auf den Marmor plätschern
mit leisem, anhaltendem Klang.

Trauer und Seufzen werden von dort fliehen,
und niemand soll dort eindringen,
außer diejenigen, die der Redlichkeit halber
Seligkeit gewonnen haben.

Das einfache Herz und der einfache Verstand,
aufrichtig in Vertrauen und Wahrheit,
durch ehrliches Vergnügen befreit,
sehnt sich nach ehrlicher Liebe.

Und dort sollst du Königin sein.
Aber ich, soll ich auch Eingang finden?
Oder muss ich die Ewigkeit durchstreifen,
um nach dir, mein Schatz, zu suchen?

3. The retreat

I live no more in the outer world; for me
 The rose is faded and the wine-cup dry;
 Not that I fall to vainer apathy,
 Nor sated with false pleasure, vainly sigh,

But having proved the world in all its ways,
 With sense, with dignity, nor fond nor mad,
 I find not there a single thing to praise,
 No, nor a single thing to make me glad.

A staggering drunken animal I see,
 Careering o'er bare mountains and bare plains,
 Intent upon its own absurdity,
 And loving pleasure only for its pains;

That is the world; ah, friend, let us retire
 Into the spacious chamber of our mind
 To sit and talk before the cozy fire
 And listen to the winter, wailing wind!

3. El retiro

Ya no vivo en el mundo exterior; para mí
 la rosa está mustia y la copa de vino seca;
 no porque caiga en una apatía más vana,
 ni ahído de falso placer, vanamente suspire,

sino por haber probado el mundo en todos sus modos,
 con juicio, con dignidad, ni a favor ni en contra,
 no hallo en él una sola cosa que elogiar,
 no, ni una sola cosa que me haga feliz.

Veo un animal borracho tambaleando,
 corriendo por yermas montañas y llanuras,
 obstinado en su propia absurdez,
 y amando del placer sólo por sus sufrimientos;

eso es el mundo; ¡ah, amigo, retirémonos
 al amplio espacio de nuestra mente
 para sentarnos y hablar ante el fuego acogedor
 y escuchar el lamento del viento invernal!

3. Le retrait

Je ne vis plus dans le monde ; pour moi,
La rose est fanée et ma coupe est vide ;
Non que je succombe à une vaine apathie
Ou que je soupire, abruti de vains plaisirs,

Mais j'ai éprouvé toutes les voies du monde,
Avec raison, avec dignité, ni pour, ni contre,
Et n'ai rien trouvé à couvrir de louanges,
Non, rien qui me rende heureux.

Je vois une bête titubante et avinée,
Courant montagnes nues et plaines désolées,
Entêtée dans sa propre absurdité
Et n'aimant le plaisir que pour en souffrir.

Tel est le monde. Ami, retirons-nous
Dans le vaste refuge de notre esprit
Pour deviser au coin d'un bon feu
En écoutant hurler le vent de l'hiver !

3. Der Rückzug

Ich lebe nicht mehr in der Außenwelt; für mich
ist die Rose verblasst und das Weinglas trocken.
Nicht, dass ich eitler Apathie verfallen wäre,
oder mit falschem Vergnügen gesättigt, eitel seufze,

aber die Welt auf alle ihre Arten erkundet zu haben,
mit Sinn, mit Würde, weder zugunsten noch dagegen,
finde ich dort nichts zu loben,
Nein, nichts, was mich fröhlich macht.

Ein zitterndes, betrunkenes Tier sehe ich
über kahle Berge und kahle Ebenen rasend,
störrisch in seiner eigenen Absurdität,
und Vergnügen nur durch Schmerzen liebend.

So ist die Welt. Ah, Freund, lass uns zurückziehen
in die geräumige Kammer unseres Geistes,
vor dem gemütlichen Feuer sitzen und reden,
und dem heulenden Wind des Winters zuhören!

ADX13784

Recording Producer: Claudio Becker-Foss | cbf.audio

Executive Producer: Johannes Pramsohler

English diction coach: Edward Liddall

Piano technician: Armin Rieder

Project coordination: Marielle Cohen & Jérémie Pérez | combo-production.com

Translations: Howard Weiner (English), Johannes Pramsohler (German), Geneviève Bégou (French), Yoh Murakami (Japanese)

Translations (lyrics): Iñaki Encina Oyón (Spanish), Johannes Pramsohler (German)

Photography: Ulrike Rehmann (pages 2, 16, 26, 36, 47, 51)

Cover & booklet cover: Marine Cessat-Bégler

Photos of Albéniz: Colección Familia Moya. Courtesy of Museu Isaac Albéniz, Camprodon

Publisher: Tritó | trito.es

Graphic Design: Christian Möhring

Recording: Gustav-Mahler-Hall, Euregio Kulturzentrum Grand Hotel, Toblach

8–11 February 2021

© and © 2021 Audax Records



CULTURE

CENTER

Gustav Mahler

FONDATION Jean-Luc
Lagardère

Audax Records would like to thank Sigisbert Mutschlechner, Florian Rottensteiner, Marion Mair, Tatjana Lechner, Ulrike Rehmann and Kotomi Yamazaki.

Adriana González and Iñaki Encina Oyón are indebted to the family of Isaac Albéniz, particularly to his great-grandchildren Conchita and Julio Samsó Moya, and Alfonso Alzamora. They would also like to express their gratitude to Jorge de Persia, director of the Museu Isaac Albéniz in Camprodon, as well as to Prof. Dr. Jacinto Torres and Ramon Lazkano.

For this project, Adriana González was awarded the 2020 grant of the Fondation Jean-Luc Lagardère.

Also available from
audax-records.com



ADX13722 – Dussaut & Covatti

Find more information about the artists:
gonzalezadriana.com
inakiencinaoyon.com

