



Albéniz

Complete Piano Music Volume 3



Miguel Baselga

ALBÉNIZ, Isaac (1860–1909)

	Iberia (Third Book) (1906) (<i>Belwin Mills, Kalmus</i>)	20'55
1	El Albaicín	6'45
2	El Polo	6'57
3	Lavapiés	7'03
4	Zambra granadina (Danse orientale) (c. 1891) (<i>UME</i>)	3'08
5	Pavana muy fácil para manos pequeñas, Op. 83 (1887) (<i>UME</i>)	4'56
	España, 6 hojas de album, Op. 165 (1890) (<i>UME</i>)	16'32
6	Preludio	1'13
7	Tango	2'15
8	Malagueña	3'08
9	Serenata	3'27
10	Capricho catalán	3'09
11	Zortzico	3'16
12	Barcarola, Op. 23 (1883) (<i>UME</i>)	5'15
13	Rapsodia Cubana, Op. 66 (1887) (<i>UME</i>)	5'28
14	Angustia (romanza sin palabras) (1880s) (<i>Casa Dotesio</i>)	2'12

TT: 63'08

Miguel Baselga *piano*

Rarely do the biographies of the great composers contain anything of genuine interest. Almost always the richness and intensity of their lives exist at an interior level and it is therefore difficult to penetrate them. The life of Albéniz constitutes an exception, not only because – far from following the apparently routine channels of so many musical biographies – it is worthy of an adventure novel, but because in this case the life and the music merge in a strange identity. It is difficult, if not impossible, to understand the music of Albéniz without understanding its composer as a human being, and without taking into account the extraordinary vicissitudes of his life.

The music of the composer of *Iberia* is inseparable from the generosity, warmth and exuberance of Albéniz's personality. Seen from the distance of our own time, the childhood and adolescence of Albéniz seem simply inconceivable. As a child of ten, one fine day and for no apparent reason, he abandoned his family to embark, at his own risk and without a penny in his pocket, on a concert tour of half of Spain, acting not only as a virtuoso pianist but also as organizer and manager, immediately captivating the adults he met on the way, who all entered into the game as accomplices. He then repeated the experience two years later with a new escapade in Andalusia, which ended up taking him to Argentina, Uruguay and Brazil. A century later, in any western country, he would have been engulfed by psychologists and educators, and his inevitable destiny would have been a boarding-school or reformatory. Albéniz was a case of the child prodigy in its purest state, one of the most impressive examples of musical super-talents that we know of. It was almost a miracle that a temperament so dynamic, so irrepressible and so vast as his was not stifled by excessive control or by too rigid an educational system, which he would have found insupportable and would probably have largely destroyed both the man and the musician.

Against all predictions, this outrageous and nomadic childhood, which seems taken from a picaresque novel of the Spanish Golden Age, produced not a delinquent, a mental patient, or some kind of marginalized or asocial being, but one of the most kind-hearted, lovable and happy individuals in the history of music. It is not irrelevant to consider for a moment whether a society as protective as our own, which tends to channel and regulate so rigidly the trajectory of children and young people, is actually the ideal means for developing the talent and personality of its most gifted individuals.

The beginnings of Albéniz as a composer are those of a virtuoso who wrote pieces of a romantic kind, more or less in the idiom of Liszt and Chopin, not always free from the influences of the salon piano and destined primarily to swell his own repertoire, although many of them simultaneously achieved very substantial music sales.

The great virtues of Albéniz's 'first manner', where the quality of the music is often uneven, are its spontaneity, its flair and its melodic inspiration, which always end by transcending the hackneyed formulas and commonplaces of second-hand romantic music. This music is not easy to assess without taking into account the charm, the grace and that elusive quality expressed so precisely by the Spanish word 'ángel', which characterized Albéniz's way of playing: 'in the case of Albéniz, the performer knows how to combine charm with virtuosity, grace with vigour', wrote one critic after hearing the nineteen-year-old pianist in a famous recital at the Salle Érard in Paris in 1889. And it is a fact that Albéniz's piano-playing is incomprehensible – as is his music – if one does not understand that sense of elegance, that mixture of sensuality, gallantry and *joie de vivre* which are so inseparable from his art. Minor music, very often, but excellent music, the germ without which the piano of Iberia would be inconceivable. It is true that Albéniz put several hundred pieces in the same bag, referring to them with proverbial (and excessive) modesty as his 'scraps', but it is also a fact that he never disowned them.

Turina describes how one night in Paris, in the presence of Fauré, Angel Barrios appeared with two other natives of Granada, loaded down with guitars, lutes and bandurrias, and gave an exquisite performance of pieces from Albéniz's first period; he also tells us how the composer 'defended his early offspring most ardently: "Well, there's undeniably something in these little pieces. I won't reject them, not at all".'

This first stage of Albéniz's piano music, in which not all the pieces are Spanish in inspiration, undoubtedly represents the starting-point of the highly exacting evolutionary process which led to the colossal heights of *Iberia*. This evolution recalls that of so many Spanish painters of the epoch, who made the transition from romantic landscapes and picturesque scenes to a style of landscape painting influenced by Impressionism. The Spain of Albéniz's final period is a Spain evoked, recorded from a distance. It is as if Albéniz, who spent many years writing hardly anything for the piano, far from Spanish themes,

composing songs in various languages and operas in English on libretti by F. Money Cou tts ('the pact of Faust', as he described without rancour his relations with the British banker), felt the pressing need to turn his gaze back to his own country, in order to recreate Spanish music with a new depth and from a new aesthetic perspective, transcending himself and distilling the essence of Spain, which had nourished his music throughout his life.

The Spain of this 'musical geographer', as Joaquín Rodrigo was to call him, is definitely a romantic Spain. The musical landscape of Albéniz is essentially Andalusia: the picturesque Spain which dazzled romantic travellers (Rodrigo himself spoke of his 'disconcerting and exemplary plunge into the heart of Andalusia'). It is certainly not the vision of Spain in the twentieth century inaugurated by writers and artists of the so-called 'generation of '98' (a group of writers and philosophers including Unamuno, Baroja, Azorín, Valle-Inclán and Machado), which was to be a more critical and more profound Spain, recognizing the essence of things Spanish more in the austerity of Castille than in the picturesque charm of Andalusia. Even Falla, who was Andalusian and understood the region's music better than anyone, abandoned the Andalusian element after composing his *Fantasia Bética*, choosing to seek the roots of Spanish music in other places. It is not unlike what happened, *mutatis mutandis*, with Hungarian music if we compare the gypsy element of Liszt with the folklore of Bartók. As a result, this nineteenth-century Spain, without losing its colour, its fragrance or its picturesque qualities, experienced a process of interiorization, ceased being a costume piece and instead became a profound personal experience. Of course, the miracle of *Iberia* could hardly have been produced if Albéniz had not formed his Parisian contacts with French composers of the period.

Paul Gilson has described how Albéniz, with the humility and doubts about his own ability which always characterized him, asked him for lessons in composition. After some years, Albéniz introduced Gilson to his friend Rafael Mitjan with the words: 'In the final analysis, I owe everything I know to this man... he's the one I have to thank!', in spite of not having received a single lesson from him. This Albéniz, happy, vital, content with his own life, who good-naturedly accepted the slightly humiliating scenario of Money Cou tts, does not seem to anticipate the man capable of concentrating on himself and his own work in order to produce, as if against the clock, the extraordinary effort required by the com-

position of *Iberia*. With *Iberia*, Spanish music made its most magnificent and universal – if belated – statement in romantic aesthetics, at the same time resolutely entering the twentieth century, placing itself in the avant-garde of the musical evolution of the time.

Iberia (12 new ‘impressions’ in four books). Third Book

‘To Marguerite Hasselmans’. First performed by Blanche Selva on 2nd January 1908, in a recital including the first three books of Iberia, at the house of the Princess of Polignac.

El Albaicín (Nice, 4th November 1906). Debussy thought he recognized in this piece ‘the atmosphere of those evenings in Spain that smell of carnations and eau-de-vie... it is something like the muffled sounds of a guitar lamenting in the night, with nervous leaps’. The incredible labyrinth of whitewashed houses and stately villas which form the Albaicín – the ‘gypsy quarter of Granada’, as the composer explains on the score – inspired, in the composer’s own words, ‘a work both sentimental and boisterous, epic and loud, which is guitar, sun and squalor’, swathed ‘in much tenderness, really in much elegant tenderness.’ From the initial *punteado*, which seems to suggest the sparkling brilliance of the dusty houses on the slope of the Darro, the music has an intensity that evokes the lines dedicated to Albéniz by the poet Juan Ramón Jiménez: ‘Oh, what a deep sigh, bloody, unquenchable, – blind nature! – what yearning to obtain the impossible, what horror, what sadness!’

El Polo (Nice, 16th December, 1906). Albéniz notes humourously in the manuscript: ‘The Polo is an Andalusian song which should not be confused with the sport of the same name’. As Enrique Franco has explained, this is not the ‘gypsy polo’ (as recreated in the Polo of Manuel de Falla), ‘but rather the song and dance born in the 17th century and disseminated in the 19th, principally in the examples created by Manuel Garcia. Albéniz’s rhythmic formula is identical to that of the Polo by Garcia in *El criado fingido* [*The False Servant*], whilst the melodic line is also close to that of Francisco de Borja Tapia, included by Eduardo Ocón in his *Cantos españoles* (Malaga, 1874).’

Although the piece is also fascinating from a harmonic point of view, the fundamental interest of *El Polo* lies in its extraordinary rhythmic complexity, largely derived from its labyrinth of superimposed agogic accents. This wonderful complexity is so perfectly inte-

grated with the musical content that, far from being artificial, it is a source of grace, pathos and ‘tortured feeling’; *Doux en sanglotant*, as Albéniz noted in the score. Although the merit of this piece has sometimes been questioned, Olivier Messiaen considered it nothing less than ‘Albéniz’s masterpiece’.

Lavapiés (Nice, 24th November, 1906). Here we encounter one of the greatest jewels of *Iberia* and, indeed, of Spanish music from any period. With this *Lavapiés* – a reference to one of the most traditional and authentic neighbourhoods of Madrid, the Boccherini *barrio* – Albéniz pays homage to one of his most beloved cities: we are not confronting the refined, nineteenth-century Madrid that captivated Granados, but a lively, racy and slightly seedy Madrid, genuinely popular. It is the only piece in *Iberia* not dedicated to Andalusia, but, as Enrique Franco has noted, there is a tango running through it, originating in Cadiz, whilst Cuba has also left its mark. An appearance is also made by the Christmas tune *Campana sobre Campana*, also Andalusian, but with deep ‘jondo’ roots. This extremely difficult piece has an astonishing baroque complexity, which might lead one to think – at a superficial estimate – that there are too many notes; but once again, the versatility of the writing profoundly evokes the unmistakable gestures of the inhabitants of Madrid. This *Lavapiés*, so utterly Spanish, recalls the movements of a *torero*, with its panache of the *revolera*, the profundity of the *trincherazo* and the bullfighter’s disdainful arrogance.

Zambra Granadina (Danse Orientale)

‘To Monsieur Arthur Hervey’. *Composed, according to Laplane, around 1891.*

The *zambra* is defined in the Spanish Academy’s dictionary as ‘a fiesta celebrated by the Moriscos, with noise, rejoicing and dance’. This piece, not particularly noisy but rather delicate – in the words of Antonio Iglesias – oozes oriental flavour because of its augmented seconds and syncopated rhythm. It could be a musical illustration for Washington Irving’s *Tales of the Alhambra* and is still very far from the profundity of *El Albaicín* and Albéniz’s great Andalusian creations.

Very Easy Pavane (for Small Hands), Op. 83

'A mon cher élève Monsieur Henry Cambon'.

A delicious miniature for children, worthy of inclusion in any beginner's repertoire. According to Laplane, composed before 18th September, 1887, when a newspaper claimed that Albéniz had already published 83 pieces for piano. The piece is no relation of any Renaissance pavane, neither is it a classical exercise, as is usually maintained, rather, it is a delightful pastiche in the manner of Scarlatti, of whose music Albéniz was a consummate performer. Within its modest parameters, the simplicity, the serenity and the transparency of the writing are admirable. Albéniz anticipates Falla and the composers of the Madrid school, who would also cultivate and exploit Scarlatti. In this piece, Albéniz approaches the refined, intimate nineteenth-century Madrid spirit of Enrique Granados.

España (Six leaves from an album), Op. 165

Without dedication, Copyright from 1890.

In this collection we find an Albéniz whose style, by now completely defined, is unmistakable, although he still has a very long way to go. The set comprises six miniatures in which Spain is evoked, not without an element of nostalgia, from France or England. The *Prelude* subtly evokes an Andalusian *copla*. When the performance is of the requisite standard, the *Tango* – so used and abused by pianists and transcribers – justifies its enormous popularity by the delicacy of its 'warm, sensual and abandoned, tropical complacency' noted by Antonio Iglesias. After a graceful, airy and sonorous *Malagueña*, echoes of Scarlatti and Chopin join in a *Serenade* of vaguely Spanish character, giving way to a *Catalan capriccio* that evokes the sound of the popular coblas groups. The series ends with the unmistakable 5/8 rhythm of a Basque *Zortzico*. Taken as a whole, *España* represents – with delicacy and economy of means – a real jewel of a miniature within romantic nationalism.

Barcarola, Op. 23

'To Enrique Fernández Arbós' (1883 – J. Torres, Catálogo).

This is a drawing-room piece in the style of Mendelssohn or Chopin, typical of the youthful Albéniz, making ends meet by composing – with astonishing facility – ‘consumer’ works as trivial as they are attractive.

Rapsodia Cubana, Op. 66

'To the Most Excellent Señora Doña Josefa Zuleta de Romero Robledo'.

Doubtless owing to carelessness on the part of the composer, this is the second work carrying the opus number 66 (the other being the six *Mazurkas de salon*). It seems that it was performed in an orchestral version, or for piano and orchestra, in the Salón Romero on 20th March, 1887. The *habanera* rhythm is given the unusual designation of 6/8. This is ‘postcard’ Antilles, indolent, sensual and sugary, with the introduction of a lively popular dance tune in the *Presto* central section. Albéniz knew Cuba and Puerto Rico from his adolescence in 1875.

Angustia (Romance without Words)

'To H.M. the Queen Regent'.

Composed during the 1880s. A beautiful example of the salon Albéniz, following closely the style of Mendelssohn. The personality of Albéniz is not yet recognizable anywhere, but the result is impeccable. Excellent music... if we ignore the date of composition.

© *Alvaro Marías 2001*

‘Spanish music needs voices like this’ – *The New York Times*.

Among pianists with a special focus on Spanish repertoire, **Miguel Baselga** is often regarded as one of the most interesting of his generation. Born in Luxembourg, he began playing the piano at the age of six. After graduating from the Royal Conservatory of Liège in Belgium, he continued his studies with the Spanish pianist Eduardo Del Pueyo.

Acclaimed recordings, which besides the cycle of Albéniz’s complete piano music include a disc of Manuel de Falla’s music for piano solo [BIS-773], have provided an impetus to Baselga’s career as a soloist. He has appeared with a number of orchestras, and as a recitalist, making his début at the prestigious 92nd Street Y in New York in 2001, a concert which earned him the following praise on the website *Concertonet.com*: ‘Miguel Baselga, like Vladimir Horowitz, is aware enough of his own prodigious talents to arrange such a fingerbreaker [Ravel’s *La Valse*] for his own dexterous showcase. I doubt that this arrangement will catch on with too many of his colleagues; it is simply beyond the reach of most...’ In June 2013, the French magazine *Diapason* included Baselga on its list of fifteen Spanish piano virtuosos, ‘15 grands d’Espagne’.

www.miguelbaselga.com

Rara vez poseen verdadero interés las biografías de los grandes compositores. Casi siempre la riqueza y la intensidad de sus vidas son de índole interior, y por tanto es difícil penetrar en ellas. El caso de Albéniz constituye una excepción, y no ya porque su vida, lejos de discurrir por los cauces aparentemente rutinarios de tantas biografías musicales, sea digna de una novela de aventuras, sino porque en su caso vida y obra se funden con extraña identidad. Es difícil, si no imposible, comprender la música albeniciana sin comprender a su autor como ser humano, y sin tener en cuenta los inauditos avatares de su vida.

La música del autor de *Iberia* es inseparable de la generosidad, simpatía y exuberancia del personaje Albéniz. Visto desde nuestros días, la infancia y primera juventud de Albéniz, resultan sencillamente inconcebibles. Un niño de diez años que un buen día abandona, sin razón aparente, a su familia, para iniciar por su cuenta y riesgo, sin un céntimo en el bolsillo, una tournée de conciertos por media España, en la que ejerce, no sólo de pianista virtuoso, sino también de organizador y manager, metiéndose en el bolsillo de inmediato a los adultos que encuentra a su paso, que entran en el juego convirtiéndose en sus cómplices, para repetir la experiencia dos años más tarde con una nueva escapada a Andalucía, que terminará conduciéndole hasta Argentina, Uruguay y Brasil, habría sido pasto un siglo más tarde, en cualquier país occidental, de psicólogos y pedagogos, y su destino inevitable habría sido el internado o el reformatorio. Albéniz fue un caso de niño prodigio en estado puro, uno de los más impresionantes ejemplos de superdotación musical que conocemos. Fue casi un milagro que un temperamento tan vital, indómito y desmesurado como el suyo no se viera agostado por un excesivo control o por un sistema educativo demasiado rígido, que le habría resultado insoportable y que probablemente habría anulado en gran medida al hombre y al músico.

Contra todo lo previsible, esta infancia errabunda y disparatada, que parece salida de una novela picaresca del Siglo de Oro español, no dio como resultado ni un delincuente, ni un enfermo psíquico, ni un ser marginado o asocial, sino uno de los hombres más bondadosos, entrañables y felices de la historia de la música. No sería ocioso cuestionarnos por un momento si una sociedad tan proteccionista como la nuestra, que tiende a regular y a encauzar con rigidez la trayectoria de los niños y jóvenes, supone el medio ideal para

el desarrollo del talento y la personalidad de los más dotados.

Los inicios de Albéniz como compositor son los de un virtuoso que escribe música de corte romántico, más o menos heredera del piano de Liszt y Chopin, no siempre libre de las influencias del piano de salón, destinadas en primer lugar a engrosar su propio repertorio, aunque al mismo tiempo muchas de ellas alcanzaran grandísimas ventas editoriales.

La gran virtud de la “primera manera” de Albéniz, en la que la calidad de la música es a menudo desigual, es la espontaneidad, el instinto y la inspiración melódica que siempre terminan por alejarlo de la fórmula manida, del lugar común de la música romántica de segunda mano. Esta música no es fácil de valorar si no se tiene en cuenta el encanto, la gracia, ese no se qué que la lengua española define tan precisamente con la palabra “ángel”, que debía caracterizar la manera de tocar de Albéniz: “en Albéniz el ejecutante sabe añadir el encanto a los prodigios, la gracia al vigor”, escribía un crítico tras oír a un Albéniz de 19 años en el célebre concierto de la Sala Érard de París de 1889. Y es que el pianismo albeniciano es incomprensible, como su música, si no se comprende ese sentido de garbosidad, esa mezcla de sensualidad, gallardía y alegría de vivir que son tan consustanciales a su arte. Música menor, muchas veces, pero excelente música, germen sin el cual sería inimaginable el piano de *Iberia*. Es cierto que Albéniz metía varios centenares de obras en el mismo saco, denominándolas – con su proverbial y excesiva modestia – “porqueriitas”, pero también es cierto que nunca las repudió.

Relata Turina que una noche en París, en presencia de Fauré, apareció Angel Barrios con otros dos granadinos cargados de guitarras, laúdes y bandurrias, y tocaron primorosamente piezas de la primera época de Albéniz, y nos explica cómo “defendía a sus primeros hijos con todo ardor: «Pues, indiscutiblemente, hay algo en estas piececillas. No las rechazo, nada de eso»”.

Esta primera etapa del piano de Albéniz, en la que no todo son piezas de inspiración española, representa indudablemente el punto de partida de un proceso evolutivo extraordinariamente exigente que va conducir hasta la cima colosal de *Iberia*. Esta evolución recuerda la de tantos pintores españoles de la época, que recorren el camino desde el paisajismo romántico y la “escena pintoresca” al paisajismo de influencia impresionista. La

España del último Albéniz es una España evocada, recordada desde la lejanía. Es como si Albéniz, que ha estado muchos años sin escribir apenas para el piano, alejado de la temática española, componiendo canciones en diversas lenguas y óperas en inglés sobre los libretos de F. B. Money Coutts (“el pacto de Fausto”, denominaba, sin amargura, su relación con el banquero británico), sintiera la necesidad apremiante de volver la mirada a su país para recrear la música española con una nueva hondura y desde una nueva estética, trascendiéndose a sí mismo y destilando la esencia del hispanismo del que se había nutrido su música a lo largo de toda su vida.

La España de este “geógrafo musical”, como lo llamara Joaquín Rodrigo es, en definitiva, una España romántica. El paisaje musical de Albéniz es, fundamentalmente, Andalucía: la España pintoresca que deslumbró a los viajeros románticos (el mismo Rodrigo hablaba de su “desconcertante y ejemplar calado en la entraña andaluza”). No es, en definitiva, la visión de España del s. XX, inaugurada por los escritores y artistas de la Generación del 98, que será una España más crítica, más profunda, que conoce la esencia de lo hispano antes en la austeridad de Castilla que en el encanto y pintoresquismo de Andalucía. Hasta el mismo Falla, que era andaluz y que comprendió mejor que nadie la música andaluza, abandonó el andalucismo tras componer su *Fantasía Bética*, para ir buscar las raíces de la música hispana por otros derroteros. Es algo parecido, mutatis mutandis, a lo que sucede con la música húngara, si omparamos en zingarismo de Liszt con el folklorismo de Bartók. Lo que sucede es que esta España de raigambre decimonónica, sin perder ni su colorido, ni su aroma, ni su pintoresquismo, va a experimentar un proceso de interiorización, va a dejar de ser cuadro de costumbres para convertirse en profunda vivencia personal. Ahora bien, el milagro de *Iberia* difícilmente se habría podido producir de no haber estado Albéniz en París y de no haber estado en contacto con todos los músicos franceses del momento.

Paul Gilson ha narrado cómo Albéniz, con la humildad y la inseguridad en sus propias capacidades que siempre lo caracterizaron, le pidió que le diera clases de técnica compositiva. Al cabo de los años Albéniz presentaría a Gilson ante su amigo Rafael Mitjana diciendo: “—A fin de cuentas, todo lo que sé se lo debo a este hombre... ¡es a él a quien se lo debo!” , a pesar de no haber dado una sola clase con él. Este Albéniz, feliz, vital, com-

placido con su propia vida, que ha aceptado de buen grado el ecenazgo, un poco humillante, de Money Coutts, no parece augurar al hombre capaz de concentrarse en sí mismo y en su propia obra para realizar, como a contrarreloj, el esfuerzo extraordinario que supone la composición de *Iberia*. Con *Iberia* la música española dice su más grandiosa y universal – aunque tardía – palabra dentro de la estética romántica, al tiempo que entra con paso firme en el siglo XX, situada en primera línea ante el devenir musical de nuestro tiempo.

Iberia (12 nuevas “impresiones” en cuatro cuadernos).

3º Cahier (Tercer Cuaderno)

“A Marguerite Hasselmans”. Fue estrenado por Blanche Selva el 2 de enero de 1908 en recital que incluyó los tres primeros cuadernos de Iberia en casa de la Princesa de Polignac.

El Albaicín (Nice, 4 novembre 1906). Debussy creyó reconocer en esta pieza: “el ambiente de esas veladas de España que huelen a clavel y aguardiente... es algo así como los ensordecidos sonidos de una guitarra que se queja en la noche, con bruscos despertares, con sobresaltos nerviosos”. El prodigioso laberinto de casas encaladas y de señoriales cármenes que es el Albaicín – “Barrio gitano de Granada”, apostilla el autor en la partitura –, inspiró a Albéniz, en sus propias palabras, “una obra sentimental y bullanguera, épica y ruidosa, que es guitarra, sol y piojo” aureolada de “muchta ternura, pero de mucha ternura elegante”. Desde el punteado inicial, que parece sugerir el brillo centellante de las casas espolvoreados sobre la vertiente del Darro, la página es de una intensidad que evoca los versos que Juan Ramón Jiménez dedicara a Albéniz: “¡Oh, qué suspiro hondo, sangriento, inextinguible, – ¡ciega naturaleza! – qué anhelo de querer tener lo imposible, ¡qué espanto, qué tristeza!

El Polo (Nice, 16 décembre 1906). Albéniz anota con sentido del humor en el manuscrito: “*El Polo* es una canción andaluza que no debe confundirse con el deporte del mismo nombre”. Como ha aclarado Enrique Franco, no se trata del “polo gitano” (recreado por el *Polo* de Falla), “sino más bien con el baile y canto nacido en el s. XVII y divulgado en el XIX, principalmente en los creados por Manuel García. La fórmula rítmica es en

Albéniz idéntica a la del *Polo* de García en *El criado fingido*; y hasta la línea melódica guarda relación con el de Francisco de Borja Tapia que Eduardo Ocón incluye en sus *Cantos españoles*, Málaga, 1874)”.

Aunque también desde un punto de vista armónico la obra es fascinante, el interés fundamental de *El Polo* reside en su extraordinaria complejidad rítmica, que proviene en gran parte del laberinto de acentos agógicos superpuestos. Esta portentosa complejidad está maravillosamente integrada en el contenido musical, de manera que lejos de ser artificio es fuente, de donaire, de desgarro, de “dolorido sentir”. “Doux en sanglotant”, ha marcado Albéniz en la partitura. Aunque el mérito se esta pieza a veces ha sido puesto en duda, Olivier Messiaen la considera nada menos que “la obra maestra de Albéniz”.

Lavapiés (Nice, 24 novembre 1906). Estamos ante una de las más grandes joyas de *Iberia* y de la música española de cualquier época. Con este *Lavapiés* – uno de los barrios más populares y castizos de Madrid, el barrio de Boccherini – Albéniz rinde homenaje a una de sus ciudades más queridas; no estamos ante el Madrid refinado y dieciochesco que cautivara a Granados, sino ante un Madrid chulesco, garboso y verbenero, auténticamente popular. Es la única pieza de *Iberia* no dedicada a Andalucía, pero en ella se filtra, como ha señalado Enrique Franco, un tango que es de origen gaditano pero en el que Cuba ha dejado su impronta. Y aparece también el villancico navideño *Campana sobre campana*, también andaluz, aunque en absoluto “jondo”. La pieza, difficilísima, es de un barroquismo asombroso que podría llevar a pensar, en una aproximación superficial, que sobran muchas notas: pero, una vez más, el abigarramiento de la escritura está puesto al servicio de la evocación admirable y profunda de la inconfundible gética del pueblo madrileño. Este *Lavapiés*, tan radicalmente hispano, tan torero, posee el garbo de una revolvera, la hondura de un trincherazo y la desdeñosa audacia de un desplante taurino.

Zambra Granadina (Danse Orientale)

“A Monsieur Arthur Hervey”. Compuesta, según Laplane, hacia 1891.

La zambra es definida por el diccionario de la Academia como “Fiesta que usaban los moriscos, con bulla, regocijo y baile”. Esta pieza, no demasiado bullanguera, sino bastante

delicada, rezuma, como señala Antonio Iglesias, sabor oriental, a causa de sus intervalos de segunda aumentada y de su ritmo sincopado. Esta pieza, que podría ilustrar musicalmente los *Cuentos de la Alhambra* de Washington Irving, está aún lejos, muy lejos, de la profundidad de *El Albaicín* y de las grandes recreaciones andaluzas de Albéniz.

Pavana muy fácil (Para manos pequeñas), Op. 83

“À mon cher élève Monsieur Henry Cambon”.

Deliciosa miniatura para niños, digna de figurar en cualquier repertorio de principiantes. Anterior, según Laplane, al 18 de septiembre de 1887, en que un periódico dice que ha publicado ya 83 piezas para piano. Ninguna relación con una pavana renacentista; tampoco es un ejercicio clásico, como se suele afirmar, sino de una precioso pastiche “à de manière de...” Scarlatti, del que Albéniz fue consumado intérprete. Dentro de su modestia, la sencillez, serenidad y transparencia de la escritura, son admirables. Albéniz se adelanta a Falla y a los compositores de la Escuela de Madrid que cultivarán y explotarán el “scarlattianismo”. En esta pieza Albéniz se acerca al madrileñismo dieciochesco, refinado e intimista, de Enrique Granados.

España (Seis hojas de álbum), Op. 165

Sin dedicatoria. Copyright de 1890

En esta colección nos encontramos ante un Albéniz cuyo estilo, ya totalmente definido, resulta inconfundible, por más que aún quede un largo camino por recorrer. Seis miniaturas en las que España es evocada, no sin un dejo de nostalgia, desde Francia o Inglaterra. El *Preludio* evoca sutilmente una copla andaluza. Cuando la interpretación es de altura, el *Tango*, del que tanto han usado y abusado pianistas y transcritores, justifica su enorme popularidad por la delicia de su “complacencia sensual, tropical, cálida, abandonada” a la que hace referencia Antonio Iglesias. Tras una grácil, aérea y soñadora *Malagueña* ecos scarlattianos y chopinianos se conjugan en una *Serenata* de españolismo un poco difuso, que deja paso a un *Capricho catalán* que evoca el sonido de las “coblas”. La serie termina con el inconfundible ritmo en 5/8 de un *Zortzico* vasco. España es, en su conjunto, por su

delicadeza y economía de medios, una verdadera joya de la miniatura dentro del nacionalismo romántico.

Barcarola, Op. 23

“A Enrique Fernández Arbós” (1883 – J. Torres, Catálogo).

Pieza salonística, al estilo de Mendelssohn o Chopin, típica del Albéniz juvenil, que resuelve su supervivencia componiendo con asombrosa facilidad obras “de consumo”, tan intrascendentes como agradables.

Rapsodia Cubana, Op. 66

“A la Excm. Señora Doña Josefa Zulueta de Romero Robledo”.

Sin duda por descuido de Albéniz, es la segunda obra que ostenta el número de Opus 66 (junto con las 6 *Mazurkas de salón* Op. 66). Parece que fue interpretada en versión orquestal o para piano y orquesta en el Salón Romero el 20 de marzo de 1887. El ritmo de la habanera aparece en un inusual diseño en 6/8. Antillanismo de tarjeta postal, indolente, sensual y dulzón, con introducción de un jacarandoso aire de danza popular en la sección central presto. Albéniz conocía Cuba y Puerto Rico desde su adolescencia, en 1875.

Angustia (Romanza sin palabras)

“A S. M. la Reina Regente”.

Compuesta durante la década de 1880. Es un hermoso ejemplo de un Albéniz salonístico que sigue de cerca el estilo de Mendelssohn. No se reconoce aún en nada la personalidad de Albéniz, pero la factura es impecable. Excelente música... si hiciéramos caso omiso de la fecha en que ha sido compuesta.

© *Alvaro Marías 2001*

“La música española necesita voces como ésta” – *The New York Times*.

Entre los pianistas especializados en repertorio español, **Miguel Baselga** es a menudo considerado uno de los más interesantes de su generación. Nacido en Luxemburgo, comenzó a tocar el piano a los seis años de edad. Después de graduarse en el Conservatoire Royal de Liège, prosiguió sus estudios con el pianista español Eduardo del Pueyo .

Grabaciones aclamadas, como el ciclo de la obra completa para piano de Albéniz y el disco de música para piano solo de Manuel de Falla [BIS-773], han dado un impulso a la carrera solística de Baselga. Ha actuado con un gran número de orquestas y debutó como concertista en la prestigiosa 92nd Street Y en Nueva York en 2001, un concierto que le proporcionó la siguiente crítica en la página web *Concertonet.com*: “Al igual que Vladimir Horowitz, Miguel Baselga sabe hacer buen uso de su prodigioso talento para arreglárselas con tal fingerbreaker (enredo de dedos) [Ravel *La Valse*] y así exhibir su destreza. Dudo que muchos de sus colegas puedan competir con tal arreglo, está simplemente fuera del alcance de la mayoría ...”. En junio de 2013, la revista francesa *Diapason* incluyó a Baselga en su lista de los quince pianistas virtuosos españoles, “15 grands d’Espagne”.

www.miguelbaselga.com

S elten enthalten die Biographien großer Komponisten Begebenheiten von großer Wichtigkeit. Reichtum und Intensität ihres Lebens spielen sich fast immer auf einer inneren Ebene ab, und es fällt daher schwer, sie zu ergründen. Das Leben von Albéniz bildet da eine Ausnahme, nicht nur weil es – weit entfernt von den anscheinend typischen Verläufen so vieler Musikerbiographien – eines Abenteuerromans würdig wäre, sondern weil in diesem Fall Leben und Werk zu einer eigenartigen Einheit verschmelzen. Es ist schwierig, wenn nicht gar unmöglich, Albéniz' Musik zu verstehen, ohne ihren Schöpfer als einen Menschen zu begreifen, und ohne die außerordentlichen Wechselfälle seines Lebens zu berücksichtigen.

Die Musik des Komponisten von *Iberia* ist untrennbar mit der Großzügigkeit, Warmherzigkeit und Überschwenglichkeit von Albéniz' Persönlichkeit verbunden. Von heute aus gesehen, erscheinen die Kindheit und die Jugend von Albéniz schlicht unfassbar. Als Kind von zehn Jahren verließ er eines schönen Tages ohne erkennbaren Anlass seine Familie und trat – auf eigenes Risiko und ohne einen Heller in seinen Taschen – eine Konzerttournee durch halb Spanien an, die er nicht nur als Klaviervirtuose, sondern auch als Organisator und Manager bestritt. Die Erwachsenen, die er auf seinem Weg traf, waren sofort von ihm gefesselt und machten alle als Komplizen bei dem Spiel mit. Zwei Jahre später wiederholte er diese Erfahrung mit einer neuen Eskapade in Andalusien, die ihn schließlich gar nach Argentinien, Uruguay und Brasilien führte. Ein Jahrhundert später wäre er in jedem westlichen Land von Psychologen und Pädagogen verschungen worden; ein Internat oder eine Besserungsanstalt wäre sein unausweichliches Schicksal gewesen. Albéniz war ein Wunderkind reinsten Wassers, eines der beeindruckendsten Beispiele musikalischen Ausnahmetails, das wir kennen. Es grenzt an ein Wunder, dass ein derart dynamisches, unbändiges und überschäumendes Temperament nicht erstickt wurde durch übertriebene Kontrolle oder ein zu rigides Erziehungssystem, das für ihn unerträglich gewesen wäre und das aller Wahrscheinlichkeit nach sowohl den Menschen wie den Musiker zerstört hätte.

Entgegen allen Voraussagen produzierte diese unerhörte und nomadische Kindheit, die einem Schelmenroman aus dem Goldenen Zeitalter Spaniens entsprungen scheint, keinen Kriminellen, Geisteskranken, Ausgestoßenen oder Asozialen, sondern eines der gütigsten, liebenswürdigsten und glücklichsten Individuen der Musikgeschichte. Es ist eine Überle-

gung wert, ob eine beschirmende Gesellschaft wie die unsere, die dazu tendiert, die Flugbahn von Kindern und Jugendlichen zu kanalisieren und zu regulieren, tatsächlich das ideale Mittel ist, das Talent und die Persönlichkeit ihrer begabtesten Individuen zu entwickeln.

Die Anfänge von Albéniz als Komponist zeigen einen Virtuosen, der Stücke im romantischen Stil schreibt – allesamt mehr oder weniger im Idiom eines Liszt oder Chopin, nicht immer frei vom Einfluß des Salons und vorwiegend dazu bestimmt, das eigene Repertoire aufzustocken, wenngleich viele darunter zugleich sehr bedeutende Verkaufszahlen erzielten.

Die großen Tugenden von Albéniz’ „Erster Manier“, bei der die musikalische Qualität oft schwankt, sind ihre Spontaneität, ihr Flair und ihre melodische Inspiration, die immer dafür sorgen, daß die abgenutzten Formeln und Gemeinplätze der Romantik zweiter Hand überschritten werden. Die Beurteilung dieser Musik fällt nicht leicht, wenn man den Charme, die Grazie und die schwer faßbare Qualität, die das spanische Wort „ángel“ ausdrückt und die Albéniz’ Spielweise prägte, nicht in Rechnung stellt: „Was Albéniz angeht – dieser Spieler weiß, Charme mit Virtuosität und Anmut mit Kraft zu verbinden“, schrieb ein Kritiker, nachdem er den neunzehnjährigen Pianisten im Jahr 1889 bei einem berühmten Konzert in der Salle Érard in Paris gehört hatte. Und es ist eine Tatsache, daß das Klavierspiel von Albéniz – ebenso wie seine Musik – unverständlich bleibt, wenn man jenen Sinn für Eleganz, jene Mischung aus Sinnlichkeit, Galanterie und *joie de vivre* nicht begreift, die von seiner Kunst nicht zu trennen sind. Kleinwerke, oftmals, aber exzellente – der Keim, ohne den das Klavier von *Iberia* nicht denkbar gewesen wäre. Es ist wahr, daß Albéniz einige hundert Stücke unter einen Kamm scherte, als er sie mit sprichwörtlicher (und übergroßer) Bescheidenheit als seine „Schnipsel“ bezeichnete, doch genauso wahr ist, daß er sie nie verleugnete.

Joaquín Turina erzählt, wie Angel Barrios eines Nachts in Paris mit zwei anderen Musikern aus Granada auftauchte und in Anwesenheit von Fauré mit Gitarren, Lauten und Bandurrias eine fantastische Darbietung von Stücken aus Albéniz’ erster Periode gab; er berichtet außerdem davon, wie der Komponist „seine ersten Abkömmlinge glühendst verteidigte: „Nun, zweifellos haben diese kleinen Stücke etwas. Ich werde sie nicht verstoßen, auf gar keinen Fall.“

Die erste Phase der Klaviermusik von Albéniz, in der nicht alle Stücke spanisch inspiriert sind, stellt ohne Zweifel den Auftakt dar zu dem überaus anspruchsvollen Entwicklungsprozess, der zu der kolossalen Höhe von *Iberia* führte. Diese Entwicklung entspricht derjenigen so vieler spanischer Maler jener Zeit, die am Übergang von romantischen Landschaften und idyllischen Szenen zu einer vom Impressionismus beeinflussten Landschaftsmalerei stand. Das Spanien der letzten Periode von Albéniz ist ein heraufbeschorenes, aus der Ferne entworfenen Spanien. Es scheint, als ob Albéniz, der lange Jahre kaum etwas – erst recht keine spanischen Themen – für Klavier geschrieben hatte und Lieder in verschiedenen Sprachen und Opern in Englisch auf Libretti von F. Money Coutts komponierte („Fausts Pakt“, wie er seine Beziehung zu dem britischen Bankier ohne Groll beschrieb), es scheint, als ob Albéniz das drängende Bedürfnis verspürte, den Blick zurück auf sein eigenes Land zu richten, um die spanische Musik mit neuer Tiefe und aus neuer ästhetischer Perspektive wiederzuerschaffen, über sich hinauszugehen und das Wesen eines Spaniens zu destillieren, das die Musik seines ganzen Lebens genährt hatte.

Das Spanien dieses „musikalischen Geographen“ (wie Joaquín Rodrigo ihn nennen sollte) ist entschiedenmaßen ein romantisches. Die musikalische Landschaft von Albéniz ist vor allem Andalusien: das malerische Spanien, das die Reisenden der Romantik bestrickte (Rodrigo selber sprach von seinem „verwirrenden und beispielhaften Eintauchen in das Herz von Andalusien“). Es ist sicherlich nicht die Vision Spaniens, die im 20. Jahrhundert von Schriftstellern und Künstlern der sogenannten „Generation von ’98“ (eine Gruppe von Schriftstellern und Philosophen, zu der u.a. Unamuno, Baroja, Azorín, Valle-Inclán und Machado gehörten) etabliert wurde: ein kritischeres, profunderes Spanien, das das spanische Wesen mehr in der Strenge Kastiliens als im malerischen Zauber Andalusiens erkannte. Selbst de Falla, der andalusischer Herkunft war und die Musik dieser Region besser verstand als irgendein Anderer, verzichtete auf das andalusische Element, nachdem er seine *Fantasia Bética* komponiert hatte, und entschloss sich, die Wurzeln der spanischen Musik an anderen Orten zu suchen. Dies entspricht, *mutatis mutandis*, dem, was der ungarischen Musik geschah, wenn man das Zigeunerelement bei Liszt mit der Volksmusik bei Bartók vergleicht. Im Ergebnis durchlief dieses Spanien des neunzehnten Jahrhunderts – ohne seine Farbe, seinen Duft oder seine malerischen Qualitäten zu verlieren – einen Prozess der Verinner-

lichung; es hörte auf, Kostüm zu sein und bildete stattdessen eine substantielle persönliche Erfahrung. Das Wunder *Iberia* hätte freilich kaum stattgefunden, wenn Albéniz nicht in Paris Kontakt zu französischen Komponisten jener Zeit gefunden hätte.

Paul Gilson hat berichtet, wie Albéniz mit der Bescheidenheit und den Selbstzweifeln, die ihn immer begleiteten, ihn um Kompositionsunterricht gebeten hatte. Einige Jahre später stellte Albéniz Gilson seinem Freund Rafael Mitjan mit den Worten vor: „Alles in allem, schulde ich diesem Mann alles, was ich weiß – er ist derjenige, dem ich zu danken habe!“⁴, obwohl er keine einzige Stunde von ihm erhalten hatte. Dieser Albéniz, glücklich, vital, zufrieden mit seinem Leben, der gutmütig in den ein wenig demütigenden Plan von Money Coutts einwilligte, scheint den Mann nicht errahnen zu lassen, der fähig war, sich auf sich selbst und sein Werk zu konzentrieren, um, gleichsam gegen die Uhr, die außerordentliche Anstrengung auf sich zu nehmen, die die Komposition von *Iberia* bedeutete. Mit *Iberia* lieferte die spanische Musik ihren großartigsten und allgemeingültigsten – wenn auch etwas verspäteten – Beitrag zur romantischen Ästhetik und betrat zugleich auf resolute Weise das zwanzigste Jahrhundert, um sich in die musikalische Avantgarde jener Jahre einzureihen.

Iberia (12 neue „Impressionen“ in vier Heften). Drittes Heft

„Marguerite Hasselmans gewidmet“. Uraufgeführt im Hause der Prinzessin de Polignac am 2. Januar 1908 von Blanche Selva bei einem Konzert, das die ersten drei Hefte von Iberia umfasste.

El Albaicín (Nizza, 4. November 1906). Debussy vermeinte hier „die Atmosphäre spanischer Abende“ herauszuhören, „an denen es nach Nelken und Branntwein riecht – und es gleicht den gedämpften Tönen einer Gitarre, die plötzlich erregt und mit jähren Sprüngen in die Nacht hineinklagt“. Das unglaubliche Labyrinth weißgewaschener Häuser und imposanter Villen, die Albaicín bilden – das „Zigeunerviertel von Granada“, wie der Komponist auf der Partitur erklärt – inspirierte, so der Komponist, „ein Werk, das sowohl gefühlvoll und ausgelassen ist, episch und laut, das Gitarre, Sonne und Elend ist“, umhüllt „von großer Zartheit, von wirklich viel eleganter Zärtlichkeit.“ Vom eröffnenden *punteado* an, das an den funkelnden Glanz der staubigen Häuser auf dem Abhang des Darro denken lässt, hat

die Musik eine Intensität, die die Albéniz gewidmeten Zeilen des Dichters Juan Ramón Jiménez heraufbeschwört: „Oh, welch’ tiefer Seufzer, blutig, unstillbar – blinde Natur! – welch’ ein Drang, das Unmögliche zu erreichen, welch’ Grauen, welch’ Traurigkeit!“

El Polo (Nizza, 16. Dezember 1906). Mit Humor notierte Albéniz im Manuskript: „Der *Polo* ist ein andalusisches Lied, das nicht mit der Sportart selbigen Namens verwechselt werden sollte.“ Wie Enrique Franco dargelegt hat, handelt es sich nicht um den „Zigeuner-*Polo*“ (den Manuel de Falla mit seinem *Polo* neu gestaltete), „sondern eher das Lied und der Tanz, der im 17. Jahrhundert geboren wurde und sich im 19. Jahrhundert ausbreitete, vor allem in den von Manuel Garcia geschaffenen Beispielen. Albéniz’ rhythmisches Modell ist identisch mit Garcias *Polo* in *El criado fingido* [*Der falsche Diener*], während die Melodie eine Nähe zu derjenigen von Francisco de Borja Tapia aufweist, die Eduardo Ocón in seine *Cantos españoles* (Malaga 1874) aufnahm.“

Obwohl das Stück auch in harmonischer Hinsicht faszinierend ist, so liegt der hauptsächliche Charakterzug von *El Polo* in seiner außerordentlichen rhythmischen Komplexität, die sich zu einem Großteil von seinem Labyrinth darübergelegter agogischer Akzente herleitet. Diese wunderbare Komplexität ist mit dem musikalischen Gehalt so vollkommen verwoben, dass es, alles andere als künstlich, eine Quelle von Anmut, Leidenschaft und „gequältes Gefühl“ bildet; *Doux en sanglotant*, wie Albéniz in der Partitur vermerkte. Auch wenn der Wert dieses Stücks bisweilen in Frage gestellt wurde, so sah Olivier Messiaen darin doch nichts weniger als „Albéniz’ Meisterwerk“.

Lavapiés (Nizza, 24. November 1906). Hier begegnen wir einem der größten Juwelen von *Iberia* und, in der Tat, der spanischen Musik überhaupt. Mit *Lavapiés* – das Bezug nimmt auf eine der traditionellsten und authentischsten Gegenden Madrids, die *Barrio* (Vorstadt) Boccherinis – zollt Albéniz einer seiner Lieblingsstädte Tribut: Wir sehen uns nicht dem verfeinerten Madrid des neunzehnten Jahrhunderts gegenüber, das Granados verzauberte, sondern einem lebhaften, rassigen und ein wenig heruntergekommenen Madrid, echt und volksnah. Es ist das einzige Stück in *Iberia*, das nicht Andalusien gewidmet ist, sondern – wie Enrique Franco gezeigt hat – einen durchgängigen Tango enthält, der aus Cadiz stammt und zugleich kubanische Spuren trägt. Darüber hinaus erscheint das Weihnachtslied

Campana sobre Campana, das andalusischer Herkunft ist, aber tiefe *Jondo*-Wurzeln hat. Dieses außerordentlich schwierige Stück ist von erstaunlich barocker Komplexität, was bei oberflächlicher Betrachtung die Vermutung nahelegen könnte, dass es zuviele Noten enthalte; wiederum aber beschwört die stilistische Vielseitigkeit die unmissverständlichen Gebärden der Einwohner von Madrid herauf. Dieses *Lavapiés*, absolut spanisch wie es ist, erinnert an die Bewegungen eines *Torero* – mit seinen großspurigen *Revoleras*, der Gründlichkeit des *Trincherazo* und der hochmütigen Arroganz des Stierkämpfers.

Zambra Granadina (Danse Orientale)

„*Monsieur Arthur Hervey gewidmet*“. Komponiert um 1891 (nach Laplane).

Die *Zambra* wird im Wörterbuch der Spanischen Akademie definiert als „ein Fest, das die Morisken mit Lärm, Jubel und Tanz begehen“. Das nicht besonders laute, sondern eher delikate Stück atmet – mit den Worten von Antonio Iglesias – das Aroma des Orients mit übermäßigen Sekunden und synkopierten Rhythmen. Es könnte eine musikalische Illustration für Washington Irvings *Tales of the Alhambra* darstellen und ist doch sehr weit entfernt von der Tiefgründigkeit von *El Albaicín* und Albéniz’ großen andalusischen Schöpfungen.

Sehr leichte Pavane (für kleine Hände) op. 83

„*A mon cher élève Monsieur Henry Cambon*“.

Eine köstliche Miniatur für Kinder, die es wert ist, jedes Anfängerrepertoire zu zieren. Nach Laplane ist sie vor dem 18. September 1887 komponiert worden, als eine Zeitung behauptete, dass Albéniz bereits 83 Klavierstücke veröffentlicht habe. Das Stück ist weder mit der Pavane der Renaissance verwandt, noch ist es ein klassisches Übungsstück, wie üblicherweise behauptet wird, sondern eher ein herrliches Pasticcio im Stile Scarlatti, dessen Musik Albéniz vollendet aufführte. In diesem bescheidenen Rahmen sind die Einfachheit, die Gelassenheit und die Transparenz des Komponierens bewundernswert. Albéniz nimmt de Falla und die Komponisten der Schule von Madrid vorweg, die ebenfalls Scarlatti pflegen und verwerten sollten. In diesem Stück nähert sich Albéniz dem kultivierten, intimen Madridbild von Enrique Granados.

España (Sechs Albumblätter) op. 165

Ohne Widmung, Copyright 1890.

In dieser Sammlung zeigt sich ein Albéniz, dessen nunmehr klar umrissener Stil unverwechselbar ist, auch wenn er immer noch einen sehr langen Weg vor sich hat. Das Werk enthält sechs Miniaturen, in denen Spanien nicht ohne einen Hauch Nostalgie von Frankreich oder England aus beschworen wird. Das *Präludium* klingt subtil an eine andalusische *Copla* an. Wenn die Interpretation den erforderlichen Standard hat, dann rechtfertigt der *Tango* – mannigfach ge- und missbraucht von Pianisten und Bearbeitern – seine enorme Popularität durch die Raffinesse seiner „warmen, sinnlichen und liederlichen, tropischen Lässigkeit“, wie Antonio Iglesias bemerkte. Nach einer anmutigen, luftigen und klangvollen *Malagueña* vereinen sich Anklänge an Scarlatti und Chopin in einer *Serenade* von entfernt spanischem Charakter, die einem *Capricho catalán* (katalanischen Capriccio) Platz macht, welches den Klang der volkstümlichen *Coblas*-Gruppen nachahmt. Die Folge endet mit dem unverwechselbaren 5/8-Rhythmus einer baskischen *Zortzico*. Als Ganzes gesehen, repräsentiert *España* – mit seiner Delikatesse und seiner Ökonomie der Mittel – ein echtes Miniaturen-Juwel innerhalb des romantischen Nationalismus.

Barcarola op. 23

„Enrique Fernández Arbós gewidmet“.

Dies ist ein Salonstück im Stile Mendelssohns oder Chopins, typisch für den jugendlichen Albéniz, der Gegensätze zusammenbrachte, indem er – mit erstaunlichem Können – „Gebrauchsmusik“ komponierte, die ebenso alltäglich wie attraktiv ist.

Rapsodia Cubana op. 66

„Ihrer Hochwohlgeborenen Exzellenz, der Señora Doña Josefa Zuleta de Romero Robledo“.

Es ist zweifellos der Unachtsamkeit des Komponisten zuzuschreiben, dass dies das zweite Werk mit der Opuszahl 66 ist (das andere sind die *Sechs Mazurkas de salon*). Anscheinend wurde es am 20. März 1887 in einer Orchesterfassung (oder für Klavier und Orchester) im Salón Romero aufgeführt. Der Habanera-Rhythmus steht im ungewöhnlichen 6/8-Takt.

Dies ist ein Antilles, wie es die Ansichtskarten kennen, lässig, sinnlich und zuckersüß; im zentralen *Presto*-Abschnitt wird eine lebhafte Volkstanzmelodie eingeführt. Albéniz hatte Kuba und Puerto Rico in seiner Jugend, 1875, kennengelernt.

Angustia (Romanze ohne Worte)

„Ihrer Majestät, der Königlichen Regentin gewidmet“.

Komponiert in den 1880er Jahren. Ein wunderschönes Beispiel für den Albéniz des Salons, eng am Stil Mendelssohns angelehnt. Albéniz' Persönlichkeit ist noch nirgendwo erkennbar, aber das Ergebnis ist untadelig. Vorzügliche Musik – sieht man vom Kompositionsdatum ab.

© *Alvaro Marías* 2001

„Die spanische Musik braucht Stimmen wie diese“ – *The New York Times*.

Unter den Pianisten mit Schwerpunkt im spanischen Repertoire gilt **Miguel Baselga** als einer der interessantesten seiner Generation. In Luxemburg geboren, begann er im Alter von sechs Jahren mit dem Klavierspiel. Nach dem Abschluss seines Studiums am Königlichen Konservatorium von Liège setzte er seine Studien bei dem spanischen Pianisten Eduardo Del Pueyo fort.

Seine gefeierten Einspielungen, zu denen neben der Gesamtaufnahme von Albéniz' Klavierwerk auch eine CD mit Manuel de Fallas Musik für Klavier solo [BIS-773] gehört, haben Baselgas Solistenkarriere beflügelt. Er ist mit einer Reihe von Orchestern sowie in Klavierabenden aufgetreten; 2001 gab er sein Debüt in der renommierten „92nd Street Y“ in New York – ein Konzert, das ihm auf der Website *Concertonet.com* folgendes Lob einbrachte: „Wie Vladimir Horowitz ist sich Miguel Baselga seiner erstaunlichen Begabungen bewusst genug, um einen solchen Fingerbrecher [Ravels *La Valse*] für seine eigene virtuoson Zwecke zu arrangieren. Ich bezweifle, dass dieses Arrangement sich bei allzu vielen seiner Kollegen durchsetzen wird; es übersteigt schlicht und einfach ihre Möglichkeiten ...“ Im Juni 2013 nahm die französische Zeitschrift *Diapason* Baselga in ihre Liste mit 15 spanischen Klaviervirtuoson auf („15 grands d'Espagne“).

www.miguelbaselga.com

Les biographies des grands compositeurs renferment rarement quoi que ce soit de vraiment intéressant. La richesse et l'intensité de leur vie existent presque toujours à un niveau intérieur et c'est pourquoi il est difficile de les pénétrer. La vie d'Albéniz fait exception à la règle, non seulement parce qu'elle est digne d'un roman d'aventure – loin de suivre les chemins apparemment routiniers de tant de biographies musicales – mais parce que dans ce cas, la vie et la musique se fondent en une identité étrange. Il est difficile, sinon impossible, de comprendre la musique d'Albéniz sans comprendre son compositeur comme être humain et sans tenir en ligne de compte les vicissitudes extraordinaires de sa vie.

La musique du compositeur d'*Iberia* est inséparable de la générosité, la chaleur et l'exubérance de la personnalité d'Albéniz. Vues à la distance de notre temps, l'enfance et l'adolescence d'Albéniz semblent simplement inconcevables. Il n'était qu'un enfant de dix ans quand, un bon jour et pour aucune raison apparente, il quitta sa famille pour entreprendre, à ses propres risques et sans un sou dans sa poche, une tournée de concerts couvrant la moitié de l'Espagne, agissant non seulement comme pianiste virtuose mais aussi comme organisateur et agent, captivant immédiatement les adultes qu'il rencontrait sur son chemin et qui devinrent tous les complices de son jeu. Il répéta ensuite l'expérience deux ans plus tard avec une nouvelle escapade en Andalousie qui finit par le conduire en Argentine, Uruguay et au Brésil. Un siècle plus tard, dans tout pays occidental, il aurait été rattrapé par des psychologues et des éducateurs et son destin inévitable aurait été un pensionnat ou une maison de correction. Albéniz était un cas d'enfant prodige dans son état le plus pur, l'un des exemples les plus impressionnants connus d'un supertalent musical. Ce fut presque un miracle qu'un tempérament aussi dynamique, irréprensible et vaste que le sien n'ait pas été étouffé par un contrôle excessif ou par un système d'éducation trop rigide, ce qu'il aurait trouvé insupportable et qui aurait probablement détruit beaucoup de l'homme et du musicien. Contre toutes les prédictions, cette enfance choquante et nomade, qui semble tirée d'un roman picaresque de l'âge d'or espagnol, ne produisit pas un délinquant ni un malade mental, ou une sorte d'être marginalisé ou asocial, mais l'un des individus les plus cordiaux, gentils et heureux de l'histoire de la musique. Il n'est pas hors de propos de considérer pour un moment si une société aussi protectrice que la nôtre, qui incline à canaliser

et régulariser avec tant de rigueur la trajectoire des enfants et des jeunes, est en fait le moyen idéal pour développer le talent et la personnalité de ses individus les plus doués.

Les débuts d'Albeniz comme compositeur sont ceux d'un virtuose qui écrivit des pièces romantiques, plus ou moins dans l'idiome de Liszt et de Chopin, pas toujours exemptes de l'influence du piano de salon et destinées premièrement à élargir son propre répertoire quoique plusieurs aient simultanément fait de gros chiffres de vente.

Les grandes vertus de la « première manière » d'Albéniz, où la qualité de la musique est souvent inégale, sont sa spontanéité, son flair et son inspiration mélodique, qui réussissent toujours à transcender les formules usées et les banalités de la musique romantique de seconde main. Cette musique n'est pas facile à évaluer sans tenir compte du charme, de la grâce et de cette qualité insaisissable exprimée si précisément par le mot espagnol « *ángel* » qui caractérisait la manière de jouer d'Albéniz : « dans le cas d'Albéniz, l'exécutant sait comment allier charme et virtuosité, grâce et vigueur », écrivit un critique après avoir entendu le pianiste de dix-neuf ans dans un célèbre récital à la Salle Érard à Paris en 1889. Et c'est un fait que le jeu au piano d'Albéniz est impénétrable – ainsi que sa musique – si on ne comprend pas cette élégance, ce mélange de sensualité, galanterie et joie de vivre qui sont si inséparables de son art. De la musique mineure, très souvent, mais de l'excellente musique, sans lequel germe le piano d'*Iberia* serait inconcevable. Il est vrai qu'Albéniz mit plusieurs centaines de pièces dans le même sac, en parlant avec une modestie proverbiale (et excessive) comme de ses « débris » mais c'est aussi un fait qu'il ne les a jamais désavouées.

Turina décrit comment, une nuit à Paris, en présence de Fauré, Angel Barrios apparut avec deux autres Grenadins, chargés de guitares, luths et bandouras; ils donnèrent un ravissant concert de pièces de la première période d'Albéniz; il nous dit aussi comment le compositeur « défendit ses premiers rejets avec beaucoup d'ardeur : < Il y a indéniablement quelque chose dans ces petites pièces. Je ne les rejeterai pas, non pas du tout. > »

Ce premier stade de la musique pour piano d'Albéniz, où les pièces ne sont pas toutes d'inspiration espagnole, représente sans l'ombre d'un doute le point de départ du processus évolutionnaire hautement exigeant qui mena aux hauteurs colossales d'*Iberia*. Cette évolution rappelle celle de tant de peintres espagnols de l'époque qui firent la transition entre

les paysages romantiques et les scènes pittoresques à un style de peinture de paysage influencé par l'impressionnisme. L'Espagne de la période finale d'Albéniz est une Espagne évoquée, vue à distance. C'est aussi comme si Albéniz, qui passa plusieurs années sans presque rien écrire pour le piano, loin des thèmes espagnols, composant des chansons en maintes langues et des opéras en anglais sur des livrets de F. Money Coutts (il décrivait sans rancœur ses relations avec le banquier britannique comme étant « le pacte de Faust »), sentit le besoin urgent de tourner son regard vers son propre pays pour recréer de la musique espagnole avec une nouvelle dimension et à partir d'une perspective esthétique nouvelle, se transcendant lui-même et distillant l'essence de l'Espagne qui avait nourri sa musique tout au long de sa vie.

L'Espagne de ce « géographe musical », ainsi que l'appela Joaquín Rodrigo, est définitivement une Espagne romantique. Le paysage musical d'Albéniz est essentiellement l'Andalousie : l'Espagne pittoresque qui éblouissait les voyageurs romantiques (Rodrigo parla lui-même de son « plongeon déconcertant et exemplaire dans le cœur de l'Andalousie »). Ce n'est certainement pas la vision de l'Espagne au 20^e siècle inaugurée par les écrivains et artistes de la dite « génération de '98 » (un groupe d'écrivains et philosophes incluant Unamuno, Baroja, Azorín, Valle-Inclán et Machado), vision qui devait être celle d'une Espagne plus critique et plus profonde, reconnaissant l'essence de choses espagnoles plus dans l'austérité de la Castille que dans le charme pittoresque de l'Andalousie. Même Falla, qui était un Andalou et qui comprenait la musique de la région mieux que quiconque, abandonna l'élément andalou après la composition de sa *Fantasia Bética*, choisissant de chercher ailleurs les racines de la musique espagnole. On voit une ressemblance avec ce qui arriva, *mutatis mutandis*, à la musique hongroise si on compare l'élément gitan de Liszt au folklore de Bartók. Il en résulta que cette Espagne du 19^e siècle, sans perdre sa couleur, son parfum ou ses qualités pittoresques, fit l'expérience d'un processus d'intériorisation, cessa d'être une pièce de costume et devint plutôt une profonde expérience personnelle. Bien sûr, le miracle d'*Iberia* se serait à peine produit si Albéniz n'avait pas eu de contacts parisiens avec les compositeurs français de ce temps-là.

Paul Gilson a décrit comment Albéniz, avec l'humilité et les doutes de soi qui l'ont toujours caractérisé, le pria de lui donner des cours de composition. Après quelques années,

Albéniz présenta Gilson à son ami Rafael Mitjan avec les mots : « En fin de compte, je dois tout ce que je sais à cet homme... c'est lui que je dois remercier ! » bien qu'il n'eût jamais reçu un seul cours de lui. Cet Albéniz, heureux, plein d'entrain, content de sa vie, qui accepta avec bonne humeur le scénario légèrement humiliant de Money Coutts, ne semble pas annoncer l'homme capable de se concentrer sur son propre travail pour produire, comme dans une course contre la montre, l'effort extraordinaire requis par la composition d'*Iberia*. Avec *Iberia*, la musique espagnole fit son énonciation la plus magnifique et universelle – bien que tardive – de l'esthétique romantique, tout en entrant résolument dans le 20^e siècle, se plaçant à l'avant-garde de l'évolution musicale de son temps.

Iberia (12 nouvelles « impressions » en quatre cahiers). 3^e Cahier

« A Marguerite Hasselmans ». Création donnée par Blanche Selva le 2 janvier 1908 lors d'un récital incluant les trois premiers cahiers d'Iberia, à la maison de la Princesse de Polignac.

El Albaicín (Nice, 4 novembre 1906). Debussy pensa reconnaître dans cette pièce « l'atmosphère de ces soirées en Espagne qui sentent les œillets et l'eau-de-vie... On dirait les sons assourdis d'une guitare qui se lamente dans la nuit, avec des sauts nerveux. » Le labyrinthe incroyable de maisons blanchies à la chaux et de villas majestueuses qui forme l'*Albaicín* – le « quartier gitan de Grenade », comme l'explique le compositeur dans la partition – inspira, dans les termes mêmes du compositeur, « une œuvre à la fois sentimentale et tumultueuse, épique et sonore qui est guitare, soleil et misère noire », enveloppée « dans beaucoup de tendresse, vraiment dans une tendresse très élégante. » A partir du *punteado* initial, qui semble suggérer l'éclat étincelant des maisons poussiéreuses sur la côte du Darro, la musique renferme une intensité qui rappelle les lignes dédiées à Albéniz par le poète Juan Ramón Jiménez : « Oh, quel profond soupir, ensanglanté, insatiable – nature aveugle ! – quel désir d'obtenir l'impossible, quelle horreur, quelle tristesse ! »

El Polo (Nice, 16 décembre 1906). Albéniz note avec humour dans le manuscrit : « *Le Polo* est une chanson andalouse qui ne doit pas être confondue avec le sport du même nom. » Comme Enrique Franco l'a expliqué, ce n'est pas le « polo gitan » (tel que récréé

dans le *Polo* de Manuel de Falla), « mais plutôt la chanson et la danse nées au 17^e siècle et répandues dans le 19^e, surtout dans les exemples créés par Manuel Garcia. La formule rythmique d'Albéniz est identique à celle du *Polo* de Garcia dans *El criado fingido* [*Le faux domestique*], tandis que la ligne mélodique est proche aussi de celle de Francisco de Borja Tapia qu'Eduardo Ocón inclut dans ses *Cantos españoles* (Malaga 1874). »

Quoique la pièce soit aussi fascinante du point de vue harmonique, l'intérêt fondamental d'*El Polo* réside dans son extraordinaire complexité rythmique provenant surtout de son labyrinthe d'accents superposés. Cette merveilleuse complexité est si parfaitement intégrée au contenu musical que, loin d'être artificielle, elle est une source de grâce, de pathétisme et de « sentiment torturé » ; *Doux en sanglotant*, ainsi que le nota Albéniz dans la partition. Quoique le mérite de cette pièce ait parfois été mis en question, Olivier Messiaen la considérerait comme rien de moins que « le chef-d'œuvre d'Albéniz ».

Lavapiés (Nice, 24 novembre 1906). Nous rencontrons ici l'un des plus beaux joyaux d'*Iberia* et, même, de la musique espagnole de toute période. Avec ce *Lavapiés* – une référence à l'un des quartiers les plus traditionnels et authentiques de Madrid, le *barrio* de Boccherini – Albéniz rend hommage à l'une de ses villes préférées ; nous ne faisons pas face à la Madrid raffinée du 19^e siècle, qui captiva Granados, mais à une Madrid pleine de vie et de verve, légèrement miteuse, authentiquement populaire. C'est la seule pièce d'*Iberia* qui ne soit pas dédiée à l'Andalousie mais, comme le nota Enrique Franco, il s'y trouve tout au long un tango originaire de Cadix tandis que Cuba a aussi laissé sa marque. On n'y discerne qu'une apparition aussi du Noël *Campana sobre Campana*, également andalou, mais avec de profondes racines de « jondo ». Cette pièce extrêmement difficile a une complexité baroque étonnante qui pourrait porter à penser – dans une estimation superficielle – qu'il s'y trouve trop de notes ; mais, encore une fois, la variété de l'écriture évoque profondément les gestes immanquables des habitants de Madrid. Ce *Lavapiés*, si complètement espagnol, rappelle les mouvements d'un *torero* avec son panache de la *revolera*, la profondeur du *trinchero* et l'arrogance dédaigneuse du matador.

Zambra Granadina (Danse Orientale)

« *A Monsieur Arthur Hervey* ». Composée, selon Laplane, vers 1891.

La *zambra* est définie dans le dictionnaire de l'Académie espagnole comme « une fiesta célébrée par les Moriscos, avec bruit, joie et danse ». Cette pièce, pas particulièrement bruyante mais assez délicate – au dire d'Antonio Iglesias – dégage un parfum oriental à cause de ses secondes augmentées et de son rythme syncopé. Elle pourrait être une illustration musicale des *Contes de l'Alhambra* de Washington Irving et elle est encore très loin de la profondeur d'*El Albaicín* et des grandes récréations andalouses d'Albéniz.

Pavana muy fácil (pour petites mains) op. 83

« *A mon cher élève Monsieur Henry Cambon* ».

Une ravissante miniature pour enfants, digne du répertoire de tout débutant. Selon Laplane, composée avant le 18 septembre 1887 quand un journal affirma qu'Albéniz avait déjà publié 83 pièces pour piano. La pièce n'a pas de lien avec une pavane de la Renaissance et elle n'est pas un exercice classique comme on le soutient souvent; elle est plutôt un délicieux pastiche à la manière de Scarlatti de la musique duquel Albéniz était un interprète accompli. Avec ses paramètres modestes, la simplicité, la sérénité et la transparence de l'écriture sont admirables. Albéniz annonce Falla et les compositeurs de l'école de Madrid qui eux aussi devaient cultiver et exploiter Scarlatti. Dans cette pièce, Albéniz s'approche de l'esprit raffiné et intime de Madrid au 19^e siècle d'Enrique Granados.

España (Six feuilles d'un album) op. 165

Sans dédicace, Copyright de 1890.

Dans cette collection, on trouve un Albéniz dont le style, maintenant complètement défini, est immanquablement le sien même s'il a encore beaucoup de chemin à faire. La série renferme six miniatures évoquant l'Espagne, non sans un élément de nostalgie, de la France ou de l'Angleterre. Le *Prélude* évoque subtilement une *copla* andalouse. Quand l'exécution est du niveau requis, le *Tango* – si usé et abusé par les pianistes et transpositeurs – justifie son énorme popularité par la délicatesse de sa « suffisance tropicale chaude,

sensuelle et abandonnée » notée par Antonio Iglesias. Après une *Malagueña* gracieuse, légère et sonore, des échos de Scarlatti et de Chopin se fondent dans une *Sérénade* de caractère vaguement espagnol, faisant place à un *Capricho catalán* qui rappelle le son de groupes de *coplas* populaires. La série se termine par le rythme caractéristique d'un *Zortzico* basque. Dans son ensemble, *España* expose – avec délicatesse et économie de moyens – un vrai bijou de miniature dans le cadre du nationalisme romantique.

Barcarola op. 23

« *A Enrique Fernández Arbós* ».

Voici une pièce de salon dans le style de Mendelssohn ou de Chopin, typique du jeune Albéniz qui joint les deux bouts en composant – avec une facilité étonnante – des œuvres de « consommation » aussi banales qu'attrayantes.

Rapsodia Cubana op. 66

« *A la très Excellente Señora Doña Josefa Zuleta de Romero Robledo* ».

Dû certainement à une négligence de la part du compositeur, cette pièce est la seconde œuvre à porter le numéro d'opus 66 (l'autre étant les six *Mazurkas de salon*). Il semble qu'elle fût jouée dans une version orchestrale ou pour piano et orchestre, au Salón Romero le 20 mars 1887. Le rythme de *habanera* est exceptionnellement en 6/8. C'est une « carte postale » des Antilles, indolente, sensuelle et douceuse, avec une introduction d'un air de danse populaire animé dans la section centrale du *Presto*. Albéniz connaissait Cuba et Puerto Rico depuis son adolescence en 1875.

Angustia (Romance sans paroles)

« *A Sa Majesté la Reine Régente* ».

Composée dans les années 1880. Un très bel exemple du salon Albéniz, suivant de près le style de Mendelssohn. La personnalité d'Albéniz n'est pas encore reconnaissable nulle part mais le résultat est impeccable. De l'excellente musique... si on ignore la date de composition.

© *Alvaro Marías 2001*

« La musique espagnole a besoin de telles voix » – *New York Times*.

Parmi les pianistes qui se consacrent spécifiquement au répertoire espagnol, **Miguel Baselga** est souvent considéré comme l'un des plus intéressants de sa génération. Né au Luxembourg, il commence le piano à l'âge de six ans. Après avoir obtenu son diplôme au Conservatoire Royal de Liège, il poursuit ses études auprès du pianiste espagnol Eduardo Del Pueyo. Des enregistrements salués par la critique, parmi lesquels l'intégrale de la musique pour piano d'Albeniz et un album consacré à la musique pour piano seul de Manuel de Falla [BIS-773], propulsent la carrière de Baselga. Il se produit en compagnie de nombreux orchestres et fait ses débuts de récitaliste au prestigieux Y de la 92^{ème} rue de New York en 2001 avec un concert qui lui vaut cet éloge du site web *concertonet.com* : « Miguel Baselga, comme Vladimir Horowitz, est suffisamment conscient de son prodigieux talent pour arranger une telle pièce de bravoure [*La Valse* de Ravel] et l'adapter à sa propre virtuosité. Je ne crois pas que cet arrangement sera repris par plusieurs de ses collègues; il se situe tout simplement au-delà des possibilités de la plupart d'entre eux... » En juin 2013, le magazine français *Diapason* inclut Baselga dans sa liste de quinze pianistes virtuoses espagnols, « 15 grands d'Espagne ».

www.miguelbaselga.com

Instrumentarium:

Grand piano: Steinway D

Miguel Baselga would like to thank the Auditorio of the city of Zaragoza and the Diputación General of Aragón for their support in the production of this recording.

The pieces in *Iberia*, Book 3 have been corrected in accordance with the manuscripts housed in the Orfeo Catalá in Barcelona.

DDD

Recording Data

Recording: 6th–8th December 2000 at the Auditorio y Palacio de Congesos, Zaragoza, Spain
Producer and sound engineer: Ingo Petry
Piano technician: Teodoro Ortiz Cabeza (Sala Rono)
Equipment: Neumann microphones; microphone amplifier by Didrik De Geer, Stockholm;
Genex GX8000 MOD recorder; Sennheiser headphones
Post-production: Editing: Martin Nagorni

Booklet and Graphic Design

Cover text: © Alvaro Marías 2001
Translations: John Skinner (English); Horst A. Scholz (German); Arlette Lemieux-Chené (French)
Cover illustration: Peter Schoenecker 1999
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett (Compact Design)

BIS Records is not responsible for the content or reliability of any external websites whose addresses are published in this booklet.

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.
If we have no representation in your country, please contact:
BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden
Tel.: +46 8 544 102 30 info@bis.se www.bis.se

BIS-1143 © 2000 & © 2001, BIS Records AB, Sweden.



Miguel Baselga

Photo: © Beatriz Atares

BIS-1143