

GRANADOS
Goyescas
**GARRICK
OHLSSON**

hyperion

CONTENTS

TRACK LISTING

☞ page 3

ENGLISH

☞ page 4

FRANÇAIS

☞ page 10

DEUTSCH

☞ Seite 14

www.hyperion-records.co.uk

*Thank you for purchasing this
Hyperion recording—we hope you enjoy it.*

A PDF of this booklet is freely available on our website
for your personal use only.

*Please respect our copyright and the intellectual
property of our artists and writers—do not upload
or otherwise make available for sharing
our booklets, ePubs or recordings.*

hyperion



ENRIQUE GRANADOS

(1867–1916)

- Goyescas, o Los majos enamorados** (1909–12) [52'08]
- [1] BOOK I Los requiebros [8'42]
- [2] Coloquio en la reja, duo de amor [11'18]
- [3] El fandango de candil [6'13]
- [4] Quejas, o La maja y el ruiseñor [6'23]
- [5] BOOK II El amor y la muerte, balada [12'01]
- [6] Epílogo, serenata del espectro [7'31]
- [7] **El pelele** *Escena goyesca* (c1913) [4'24]
- [8] **Allegro de concierto** (1903) [7'37]

GARRICK OHLSSON piano

Recorded in Henry Wood Hall, London, on 31 May–2 June 2011

Recording Engineer DAVID HINITT

Recording Producer ANDREW KEENER

Piano STEINWAY & SONS

Booklet Editor TIM PARRY

Executive Producers SIMON PERRY, MICHAEL SPRING

© & © Hyperion Records Ltd, London, MMXII

Front illustration: *The Parasol* (1777) by Francisco de Goya (1746–1828)

Prado, Madrid / The Bridgeman Art Library, London



THE SPANISH COMPOSER Enrique Granados (1867–1916) is best remembered today for his *Goyescas* suite for solo piano, inspired by the art and times of Francisco de Goya (1746–1828). The work is of great significance in Spanish music history, for unlike many of the nationalist creations of his contemporaries Isaac Albéniz, Manuel de Falla and Joaquín Turina, which drew their inspiration from Andalusia, *Goyescas* affirmed the enduring charm and cultural centrality of the city and region in which Goya spent most of his life: Madrid and Castile. Ironically, neither Goya nor Granados was Castilian. Goya was from Aragon, while Granados was born in the Catalan city of Lleida, on 27 July 1867. The family relocated to Barcelona in 1874, and Granados remained there for the rest of his life. Yet Granados was not ethnically Catalan and did not sympathize with the separatist movement in that region. His grandfather, father and brother were all army officers, and it was precisely this tradition of military service to the Spanish crown that instilled in the young Enrique a strongly patriotic sentiment, which is evident in *Goyescas*.

Granados began serious piano study with Joan Baptista Pujol in Barcelona and then studied for two years with Charles de Bériot in Paris. After returning to Barcelona in 1889 he became a central figure in the city's cultural life, as a performer, teacher, composer and conductor. Around 1890 he completed and published the twelve *Danzas españolas*, his first compositions to gain international recognition.

Granados first came under the spell of Goya while viewing an exhibition of his works at the Prado Museum in Madrid in 1896, during a celebration of the sesqui-centennial of the artist's birth. Granados concluded that Goya was 'the representative genius of Spain' and soon sought to capture in music the spirit of the man and his epoch. In particular, the bohemian character of the



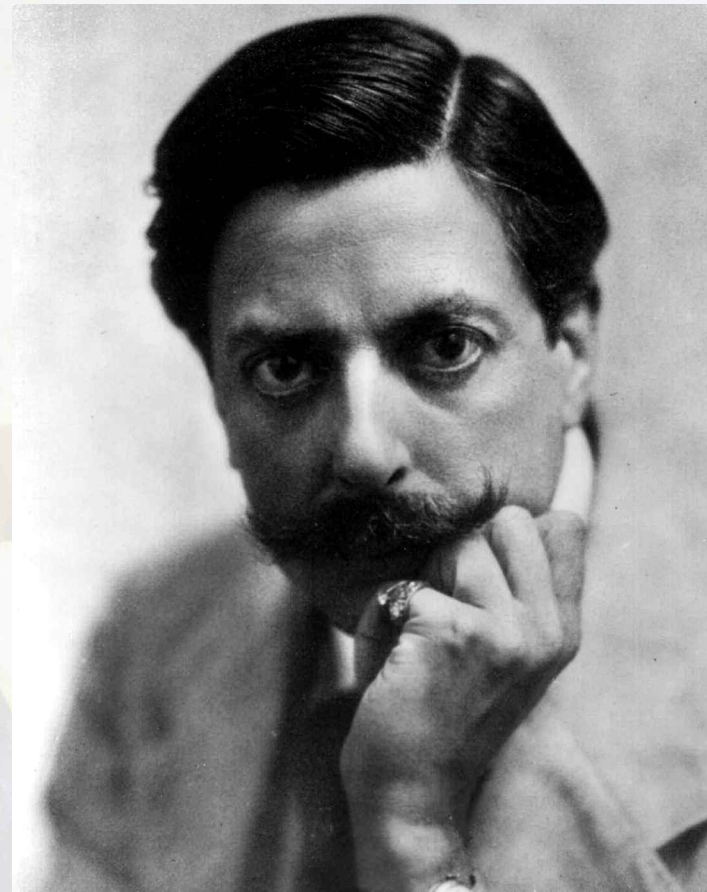
majo and *maja* captivated Goya and later dominated the highly romanticized image of old Madrid embraced by Granados and his contemporaries, a fascination known as *majismo*. The real-life *majo* cut a dashing figure, with his large wig, lace-trimmed cape, velvet vest, silk stockings, hat and sash, in which he carried a knife. The *maja*, his female counterpart, was brazen and streetwise. She worked at lower-class jobs, as a servant, perhaps, or a vendor. She also carried a knife, hidden under her skirt. Lengthy courtships between *majo* and *maja* were the norm, and he took her to the theatre, the park, and to the *botilleria*, a café that served light refreshments. The influence of the very word *majo/a* endures in the Spanish language, as a way of saying something is fashionable or desirable.

Granados's attraction to the art of Goya came to flower at a time when Spain was searching its past for great figures, especially in painting, who (it was thought) had delved so deeply into the Spanish 'soul' that they had found something of universal appeal. Such romantic nostalgia must be viewed in the context of Spain's disastrous 1898 war with the United States, which decisively ended its four-hundred-year reign as a global empire. Goya, and soon Granados, would point the way to the future, in helping to redefine what it meant to be Spanish in the modern era.

Granados actually composed a number of works inspired by Goya, including an enchanting set of songs entitled *Tonadillas*. However, the most famous and enduring of his Goya-inspired masterpieces is unquestionably the piano suite in two 'books' entitled *Goyescas, o Los majos enamorados* ('Goyescas, or The majos in love'). Work on this suite began in 1909, and by 31 August 1910 the composer was able to write to fellow pianist Joaquim Malats that he had composed 'great flights of imagination and difficulty'.

However, constructing a precise chronology of composition is difficult because Granados usually did not date his manuscripts; nonetheless, we have a reasonably good idea of how *Goyescas* evolved. The order of composition is not the same as the order in which the published works appear. A sketch of 'Coloquio en la reja', dated simply 'Monday, December 1909', tells us that Granados was working on the suite in that year and that it was apparently the first piece he tackled. He began work on 'Los requiebros' in April of the following year and finished it on 23 July 1910. 'Quejas, o La maja y el ruiseñor' was completed over a month earlier, on 16 June 1910, while 'Epílogo, serenata del espectro' is dated 28 December 1911. 'El fandango de candil' and 'El amor y la muerte' are undated, but it is certain that the former was completed before 'El amor y la muerte' and 'Epílogo' because both of those works contain motifs from it that Granados even labels in the score. Granados himself issued a facsimile of Book I in 1911; it was published by Casa Dotesio in Barcelona in 1912. He completed Book II in December 1911, and it was published in 1914 by Unión Musical Española, which had by then acquired Casa Dotesio. Granados gave the premiere of Book I at the Palau de la Música Catalana on 11 March 1911; he premiered Book II at the Salle Pleyel in Paris on 2 April 1914.

'Los requiebros' ('The flirtations') was inspired by the fifth of Goya's *Caprichos*, *Tal para cual* ('Two of a kind'). In it Granados quotes the song 'Tirana del Trípili', by the eighteenth-century composer Blas de Laserna (the *tirana* was an Andalusian song and dance in triple metre at a moderate tempo). However, Granados recasts Laserna's *tonadilla* as a *jota*, complete with the alternation of *copla* (verse) melodies and an *estribillo* (refrain). Like the real *jota*, 'Los requiebros' presents inexhaustible variations and ornamentations of its thematic material. Evocations of a guitarist's *punteo* (plucking) and *rasgueo* (strumming) enliven the setting.



Photograph courtesy of the Granados family

ENRIQUE GRANADOS

'Coloquio en la reja, duo de amor' ('Dialogue at the window, love duet') was actually the first number that Granados composed, and every other movement of *Goyescas*, except for 'Quejas, o La maja y el ruiseñor', utilizes excerpts from it. Granados's intricate intertwining of thematic material creates an effect resembling the ornamental iron grill (*reja*) in a window, through which *majos* and *majas* carried on their courtship.

Interestingly, there is no portrayal in any of Goya's works of a 'Fandango de candil' ('Fandango by candle-

light'); however, a *sainete* (musical skit) by his contemporary Ramón de la Cruz had exactly that title, and this served as the inspiration for Granados's piece. What Cruz conjured up in his little drama was a celebration held at someone's home in which dancing by candlelight was accompanied by guitars and other instruments. The persistent triplet rhythms of the fandango animate Granados's musical canvas, unifying the entire movement and generating a kind of tension that finds release only at the conclusion.

'Quejas, o La maja y el ruiseñor' ('Complaints, or The maja and the nightingale') is a fanciful dialogue between a heartsick *maja* and a nightingale, which sings a virtuosic 'cadenza ad libitum' at the end of the movement. The principal theme is a Valencian folk melody that Granados heard a young girl singing in the countryside during one of his trips to that region. Granados employs a 'changing background' technique in this piece, in which each repetition of the song features a variation of the accompaniment. The overall effect is almost hypnotic and creates a mood of forlorn reverie.

The two movements of Book II form a colossal recapitulation of themes earlier presented. 'El amor y la muerte' ('Love and death') was inspired by another of Goya's *Caprichos*, of the same title. The etching depicts a young woman holding in her arms her dying lover, a look of terror and dismay on her face as he breathes his last. The very opening of this movement presents a quintuplet turn from 'Coloquio', now in ominous octaves as the lover collapses, mortally wounded, into the *maja*'s arms. The ensuing delirious succession of dominant-seventh chords suggests his fatal swoon. A reminiscence of the folk-song theme from 'Quejas' occurs at bar 12 (at 0'40"), as the *maja* experiences the pangs of love and death. A 'recitativo dramático' towards the end heralds the death of the *majo*. According to Granados: 'The final chords are struck in

short bass notes that represent the renunciation of happiness.'

In the concluding movement, 'Epílogo, serenata del espectro' ('Epilogue, the ghost's serenade'), the spirit of the departed *majo* appears in a macabre vision, serenading his beloved on a ghostly guitar. The simplicity and austerity of 'Epílogo' create a striking contrast with the rest of the suite. There are three 'verses' preceded by 'refrains', and each refrain introduces new themes as well as references to 'Coloquio'. At the conclusion of this fascinating piece the ghost disappears plucking the strings of his guitar. We hear the open strings of the instrument, symbolizing the idea that the work is over and there are no more chords to play, except the final E major chord.

Granados justifiably wrote of *Goyescas*: 'Finally I have had the good fortune to write something important.' He had indeed sealed his reputation and legacy with this defining triumph. It was, as he claimed, 'a work for the ages'.

El pelele ('The straw man'), subtitled 'Escena goyesca', is usually programmed along with the suite. The influence of Scarlatti is especially marked here, in the sheer delight Granados takes in sensual virtuosity and irrepressible bonhomie. The *pelele* was a life-size straw man that young women enjoyed tossing up in the air, using a blanket that they held at the corners as a kind of trampoline. Goya portrayed the scene unforgettably in one of his tapestry cartoons, and the giddy exuberance of this music makes *El pelele* one of Granados's most memorable compositions. Granados premiered it at a concert in Terrassa on 29 March 1914. In fact, the term 'Goyescas' encompasses all of Granados's piano works inspired by the artist, not only the suite. In addition to *El pelele*, other 'Goyescas' include *Jácara* (*Danza para cantar y bailar*), *Serenata goyesca*, *Crepúsculo* and *Reverie-Improvisation* (a recording he made for Duo-Art in New York shortly before his death).



Granados's pianistic *Goyescas* served as the musical and thematic basis for an opera of the same name, which premiered on 28 January 1916 at the Metropolitan Opera in New York, with the composer and Pablo Casals in attendance. Though the opera was not a success and closed after five performances, Granados had planted his flag abroad and made a good deal of money in the process. A brighter future definitely beckoned. Alas, during their return to Spain, Granados and his wife drowned when the ship on which they were sailing from England to France, the *Sussex*, was torpedoed by a German U-Boot. Yet his *Goyescas* lives on as a testament to his musical genius and as a work that takes its place alongside Albéniz's *Iberia* as the highest expression of Spanish nationalism in the keyboard literature.

The *Allegro de concierto* is a bravura showpiece that Granados submitted to a 1903 composition competition of the Royal Conservatory in Madrid. Among the others who submitted a work for the jury's consideration was a young composer from Cádiz named Manuel de Falla. In the event, Granados won first prize, and Falla an honourable mention. The *Allegro de concierto* combines Lisztian virtuosity with skilful use of sonata form, a rare instance of this procedure in the composer's œuvre. There is nothing folkloric or distinctively Spanish about this piece; yet, its technical brilliance and enchanting lyricism make it a perennial favourite among Granados's piano works.

WALTER AARON CLARK © 2012

author of *Enrique Granados: Poet of the Piano* (Oxford, 2006/2011)

All Hyperion recordings may be purchased over the internet at

www.hyperion-records.co.uk

where you will also find an up-to-date catalogue listing and much additional information

GARRICK *Ohlsson*



© Paul Body

Since his triumph as winner of the 1970 Chopin International Piano Competition, pianist Garrick Ohlsson has established himself worldwide as a musician of magisterial interpretative and technical prowess. Although he has long been regarded as one of the world's leading exponents of the music of Frédéric Chopin, Mr Ohlsson commands an enormous repertoire, which ranges over the entire piano literature. A student of the late Claudio Arrau, Mr Ohlsson has come to be noted for his masterly performances of the works of Mozart, Beethoven and Schubert, as well as the Romantic repertoire. His concerto repertoire alone is unusually wide and eclectic, and he has at his command some eighty concertos.

Mr Ohlsson is an avid chamber musician who has collaborated with the Cleveland, Emerson, Takács and Tokyo string quartets, among other ensembles. Together with violinist Jorja Fleezanis and cellist Michael Grebanier, he is a founding member of the San Francisco-based FOG Trio.

A prolific recording artist, Mr Ohlsson can be heard on the Arabesque, RCA Victor Red Seal, Angel, Bridge, BMG, Delos, Hänssler, Nonesuch, Telarc and Virgin Classics labels. His undertaking of the complete Beethoven sonatas for Bridge Records has already resulted in eight discs, the third of which won a Grammy Award for Best Instrumental Soloist Performance. His sixteen-disc set of the complete works of Chopin, originally recorded for Arabesque, was re-released by Hyperion (CDS44351/66).

A native of White Plains, N.Y., Garrick Ohlsson began his piano studies at the age of eight. He attended the Westchester Conservatory of Music and at thirteen entered The Juilliard School in New York City. His musical development has been influenced in completely different ways by a succession of distinguished teachers, most notably Claudio Arrau, Olga Barabini, Tom Lishman, Sascha Gorodnitzki, Rosina Lhévinne and Irma Wolpe. Although he won First Prizes at the 1966 Busoni Competition in Italy and 1968 Montréal Piano Competition, it was his 1970 triumph at the Chopin Competition in Warsaw, where he won the Gold Medal, that brought him worldwide recognition as one of the finest pianists of his generation. Since then he has made nearly a dozen tours of Poland, where he retains immense personal popularity. Mr Ohlsson was awarded the Avery Fisher Prize in 1994 and received the 1998 University Musical Society Distinguished Artist Award in Ann Arbor, Michigan. He makes his home in San Francisco.

Also available from Garrick Ohlsson on Hyperion

JOHANNES BRAHMS (1833–1897) **The Complete Variations for solo piano**
2 Compact Discs (for the price of 1) CDA67777

‘Ohlsson’s playing not only persuaded me to appreciate the two Op 21 works but actually to listen to both discs all the way through in a single sitting ... This is a great Brahms recording that elevates and illuminates the music with a lightness of touch and heart that eludes many’ (*Gramophone*) ‘He’s a born Brahmsian, equipped at the highest level with the necessary speed and power, the muscular strength and facility of finger tempered by breadth of outlook and solidity of intellect ... Ohlsson’s new Brahms conspectus adds up to an altogether remarkable achievement’ (*BBC Music Magazine*)

FRÉDÉRIC CHOPIN (1810–1849) **The Complete Works**

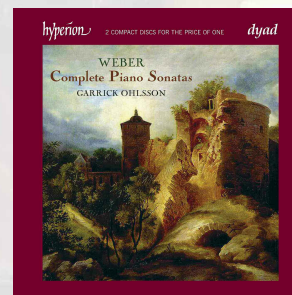
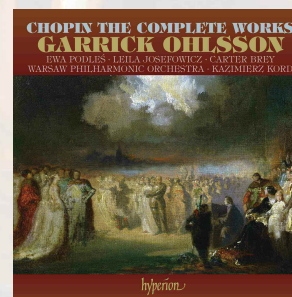
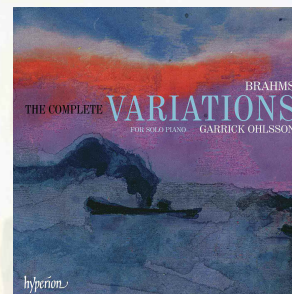
16 Compact Discs (at a special price) CDS44351/66
selected discs also available separately at budget price

‘This is an outstanding achievement, which any genuine Chopin lover and student of Romantic music should own ... A landmark in the recording of Chopin’s music ... Garrick Ohlsson and Hyperion deserve the greatest success in bringing this important undertaking to such a consistently impressive conclusion’ (*International Record Review*) ‘An attractively priced box set ... Ohlsson is in a class of his own’ (*Pianist*)

CARL MARIA VON WEBER (1786–1826) **Complete Piano Sonatas**

2 Compact Discs (for the price of 1) CDD22076

‘[These works] require a player with the fleetest of fingers, as well as an interpretative spirit that responds fully to the often flighty romanticism of Weber’s piano writing. Garrick Ohlsson meets these requirements in good measure, and his 1988 recordings, originally issued on Arabesque, make an attractive proposition in Hyperion’s two for the price of one reissue’ (*The Irish Times*)



GRANADOS *Goyescas*

LE COMPOSITEUR ESPAGNOL Enrique Granados (1867–1916) est aujourd’hui connu avant tout pour ses *Goyescas*. Inspirée par l’art et l’époque de Francisco de Goya (1746–1828), cette suite pour piano revêt une importance majeure dans l’histoire de la musique espagnole car, contrairement à nombre de créations nationalistes d’inspiration andalouse nées sous la plume de contemporains (Isaac Albéniz, Manuel de Falla et Joaquín Turina), elle affirma le charme durable et la centralité culturelle de Madrid et de la Castille, où Goya passa l’essentiel de son existence. Ironiquement, aucun des deux n’était castillan : Goya était aragonais tandis que Granados naquit dans la ville catalane de Lleida, le 27 juillet 1867 ; en 1874, sa famille se réinstalla à Barcelone, où il passa le reste de sa vie. Mais n’étant pas ethniquement catalan, il ne sympathisa pas avec le mouvement séparatiste local. Son grand-père, son père et son frère étaient officiers dans l’armée de terre, et ce fut précisément cette tradition militaire au service de la couronne espagnole qui lui instilla très tôt un fort patriotisme, flagrant dans les *Goyescas*.

Granados entama de sérieuses études de piano avec Joan Baptista Pujol, à Barcelone, avant d’étudier avec Charles de Bériot pendant deux ans, à Paris. Rentré à Barcelone en 1889, il s’imposa comme une figure centrale de la vie culturelle locale, par ses fonctions d’interprète, de professeur, de compositeur et de chef d’orchestre. Aux alentours de 1890, il compléta et publia douze *Danzas españolas*, qui lui valurent sa première reconnaissance internationale.

En 1896, une exposition fut organisée au musée madrilène du Prado, pour le cent cinquantième anniversaire de la naissance de Goya et Granados tomba sous le charme. Décréant alors que ce peintre était « le génie représentatif de l’Espagne », il chercha bientôt à saisir en

musique l’esprit de l’homme et de son époque. Et ce qui captiva surtout Goya, ce fut le caractère bohémien du *majo* et de la *maja*, celui-là même qui, plus tard, domine l’image fort idéalisée du vieux Madrid adoptée par Granados et ses contemporains—une fascination connue sous le nom de *majismo*. Dans la vie réelle, le *majo* avait fringante allure avec son grand fouet, sa cape bordée de dentelle, son gilet de velours, ses bas de soie, son chapeau et sa ceinture en étoffe, où il serrait son couteau. La *maja*, son pendant féminin, était effrontée et connaissait la vie de la rue. Elle exerçait un métier populaire, servante, peut-être, ou marchande, et portait aussi un couteau, dissimulé sous sa jupe. Tous deux se courtoisaient longuement—il l’emmenait au théâtre, au parc, à la *botilleria*, un café servant des rafraîchissements légers—et le mot *majo/a* survit dans la langue espagnole, où il désigne une chose en vogue, désirable.

L’attraction de Granados pour l’art de Goya s’épanouit à une époque où l’Espagne cherchait dans son passé de grandes figures, surtout des peintres qui (pensait-on) avaient fouillé si profondément dans l’« âme » espagnole qu’elles avaient découvert un peu de son attrait universel. Cette nostalgie romantique est à replacer dans le contexte de la désastreuse guerre qui a opposé l’Espagne aux États-Unis (1898) et clos les quatre siècles de l’empire espagnol. Goya—et bientôt Granados—allait montrer de quoi l’avenir serait fait, en contribuant à redéfinir ce que signifiait être espagnol à l’époque moderne.

Granados composa, au vrai, plusieurs pièces inspirées par Goya, dont une enchanteresse série de chants intitulée *Tonadillas*. Mais le plus célèbre, le plus durable de ses chefs-d’œuvre goyesques demeure, sans contredit, sa suite pianistique, en deux cahiers, baptisée *Goyescas*, o *Los majos enamorados* (« Goyescas, ou Les majos amou-

reux»). Il la commença en 1909 et, le 31 août 1910, il put écrire à son collègue pianiste, Joaquim Malats, qu'il avait composé « de grandes envolées pleines d'imagination et de difficultés ».

On peine, toutefois, à établir une chronologie précise de cette composition, Granados ne datant généralement pas ses manuscrits ; nous n'en avons pas moins une idée raisonnablement correcte. L'ordre de composition diffère de celui de la publication. Une esquisse de « Coloquio en la reja », datée simplement de « lundi, décembre 1909 », nous apprend que, cette année-là, Granados travaillait à sa suite et que cette pièce fut manifestement la première à laquelle il s'attaqua. En avril de l'année suivante, il amorça « Los requiebros », qu'il acheva le 23 juillet 1910, un bon mois après avoir fini « Quejas, o La maja y el ruiseñor », le 16 juin 1910, « Epílogo, serenata del espectro » étant daté du 28 décembre 1911. « El fandango de candil » et « El amor y la muerte » sont sans date, mais la première est très certainement antérieure et à la seconde, et à l'Epílogo, qui lui empruntent des motifs, que Granados marque même dans la partition. En 1911, ce dernier fit lui-même paraître un fac-similé du Cahier I, qui sera publié l'année suivante (Casa Dotesio, Barcelone). Terminé en décembre 1911, le Cahier II fut édité en 1914 par Unión Musical Española, qui avait racheté la Casa Dotesio. Granados donna la première du Cahier I au Palau de la Música Catalana le 11 mars 1911 ; il créa le Cahier II à la Salle Pleyel, à Paris, le 2 avril 1914.

L'inspiration de « Los requiebros » (« Les propos galants ») est à chercher du côté du cinquième des *Caprichos* de Goya, *Tal para cual* (« L'un vaut l'autre »). Granados y cite « Tirana del Trípoli », un chant de Blas de Laserna (compositeur du XVIII^e siècle ; la *tirana* était un chant et une danse andalous ternaires, au tempo modéré), dont il refond cependant la *tonadilla* pour en faire une *jota* avec, en alternance, mélodies de *copla*

(couplet) et *estrebillo* (refrain). Comme la vraie *jota*, « Los requiebros » présente d'inépuisables variations et ornements de son matériau thématique. Des évocations du *punteo* (pincement) et du *rasgueo* (raclement) d'un guitariste égayent cette œuvre.

« Coloquio en la reja, duo de amor » (« Conversation à la fenêtre, duo d'amour »), fut en fait le premier numéro composé par Granados et tous les autres mouvements des *Goyescas*, hormis « Quejas, o La maja y el ruiseñor », lui empruntent des extraits. Le complexe entrelacs de matériau thématique rappelle les grilles métalliques (*reja*) ornant les fenêtres à travers lesquelles *majos* et *majas* se courtoisaient.

Fait intéressant, l'œuvre de Goya ne comporte aucun « Fandango de candil » (« Fandango à la lueur de la lampe ») ; toutefois, une *sainete* (saynète musicale) de son contemporain Ramón de la Cruz porte exactement le même titre et Granados s'en inspira. Ce que Cruz évoquait dans son œuvrette, c'était une fête, quelque part, où des gens dansaient à la lueur des lampes, au son d'instruments comme des guitares. Les persistants rythmes en triolets du fandango animent la trame de Granados, unifiant l'ensemble du mouvement et générant comme une tension, qui se relâche seulement à la conclusion.

« Quejas, o La maja y el ruiseñor » (« Plaintes, ou La maja et le rossignol ») est un dialogue fantaisiste entre une *maja* affligée et un rossignol, qui chante une virtuose « *cadenza ad libitum* » à la fin du mouvement. Le thème principal est une mélodie traditionnelle que Granados entendit chantée par une jeune fille, un jour qu'il excursionnait dans la campagne de Valence. Ici, il recourt à un « fond changeant », où chaque répétition du chant présente une variation de l'accompagnement, pour un effet d'ensemble qui frôle l'hypnotique et crée un climat de rêverie désespérée.

Les deux mouvements du Cahier II forment une colossale réexposition de thèmes déjà présentés. « El amor y la muerte » (« L'amour et la mort ») fut inspiré par un *Capricho* de Goya, dont il reprend le titre. Sur cette eau-forte, une jeune femme porte dans ses bras son amant qui se meurt ; elle a le visage marqué par la terreur et le désarroi alors qu'il rend son dernier soupir. L'ouverture de ce mouvement emprunte au « Coloquio » un tour en quintolets qui se meut en funestes octaves quand l'amant s'écroule, blessé à mort, dans les bras de la *maja*. La délirante série d'accords de septième de dominante qui vient ensuite suggère la fatale pâmoison de l'amant. À la mesure 12 (à 0'40"), une réminiscence du thème du chant traditionnel des « Quejas » marque le moment où la *maja* est un proie aux élancements de l'amour et de la mort tandis que, vers la fin, un « recitativo dramático » annonce la mort du *majo*. Selon Granados : « Les derniers accords sont frappés en courtes notes de basse qui symbolisent la fuite du bonheur. »

Dans le mouvement conclusif, « Epílogo, serenata del espectro » (« Épilogue, la sérénade du spectre »), l'esprit du défunt *majo* apparaît dans une vision macabre, chantant la sérénade à sa bien-aimée, sur une guitare spectrale. La simplicité et l'austérité de cet « Epílogo » font un contraste saisissant avec le reste de la suite. Il y a trois « couplets » précédés de « refrains », lesquels introduisent de nouveaux thèmes et des allusions au « Coloquio ». Pour terminer cette fascinante pièce, le spectre disparaît, pinçant les cordes de sa guitare, et l'on entend alors les cordes à vide, signe que tout est fini, que seul reste à jouer l'ultime accord de mi majeur.

À propos des *Goyescas*, Granados nota, à juste titre : « Finalement, j'ai eu la chance d'écrire quelque chose d'important. » Ce triomphe avait, en effet, scellé sa réputation et son héritage. C'était, affirma-t-il, « une œuvre pour l'éternité ».

El pelele (« Le pantin »), sous-titré « Escena goyesca », est généralement programmé avec la suite. L'influence de Scarlatti est particulièrement palpable dans le véritable plaisir que Granados prend à la virtuosité sensuelle et à une irrépressible bonhomie. Le *pelele* était un pantin grandeur nature que de jeunes femmes s'amusaient à faire sauter en l'air, dans une couverture qu'elles tenaient aux coins, comme un trampoline. De cette scène, Goya fit un inoubliable carton de tapisserie et, par son exubérance étourdissante, cet *El pelele* est l'une des plus mémorables compositions de Granados. Granados la créa lors d'un concert à Terrassa, le 29 mars 1914. En réalité, le terme « Goyescas » englobe toutes les œuvres pianistiques—et pas seulement la suite—que Goya inspira à Granados, comme *El pelele* mais aussi *Jácara* (*Danza para cantar y bailar*), *Serenata goyesca*, *Crepúsculo* et *Reverie-Improvisation* (un enregistrement qu'il réalisa pour Duo-Art, à New York, peu avant de mourir).

Les *Goyescas* pianistiques servirent de base musicalo-thématique à un opéra du même nom, créé le 28 janvier 1916 au Metropolitan Opera de New York, en présence de Granados et de Pablo Casals. L'opéra ne fut pas un succès—il connut seulement cinq représentations—mais Granados avait posé un pied à l'étranger et il se fit pas mal d'argent. L'avenir s'annonçait résolument plus radieux. Hélas, sur le chemin du retour en Espagne, Granados et sa femme périrent noyés dans le naufrage du *Sussex*, torpillé par un sous-marin allemand alors qu'il faisait route entre l'Angleterre et la France. Mais ses *Goyescas* continuent de vivre, testament de son génie musical et œuvre incarnant, avec l'*Iberia* d'Albéniz, l'expression suprême du nationalisme espagnol dans la littérature pour clavier.

Allegro de concierto est un morceau de bravoure que Granados présenta, en 1903, à un concours de composition du Conservatoire royal de Madrid. Ce jour-là, le jury eut également à examiner une œuvre d'un

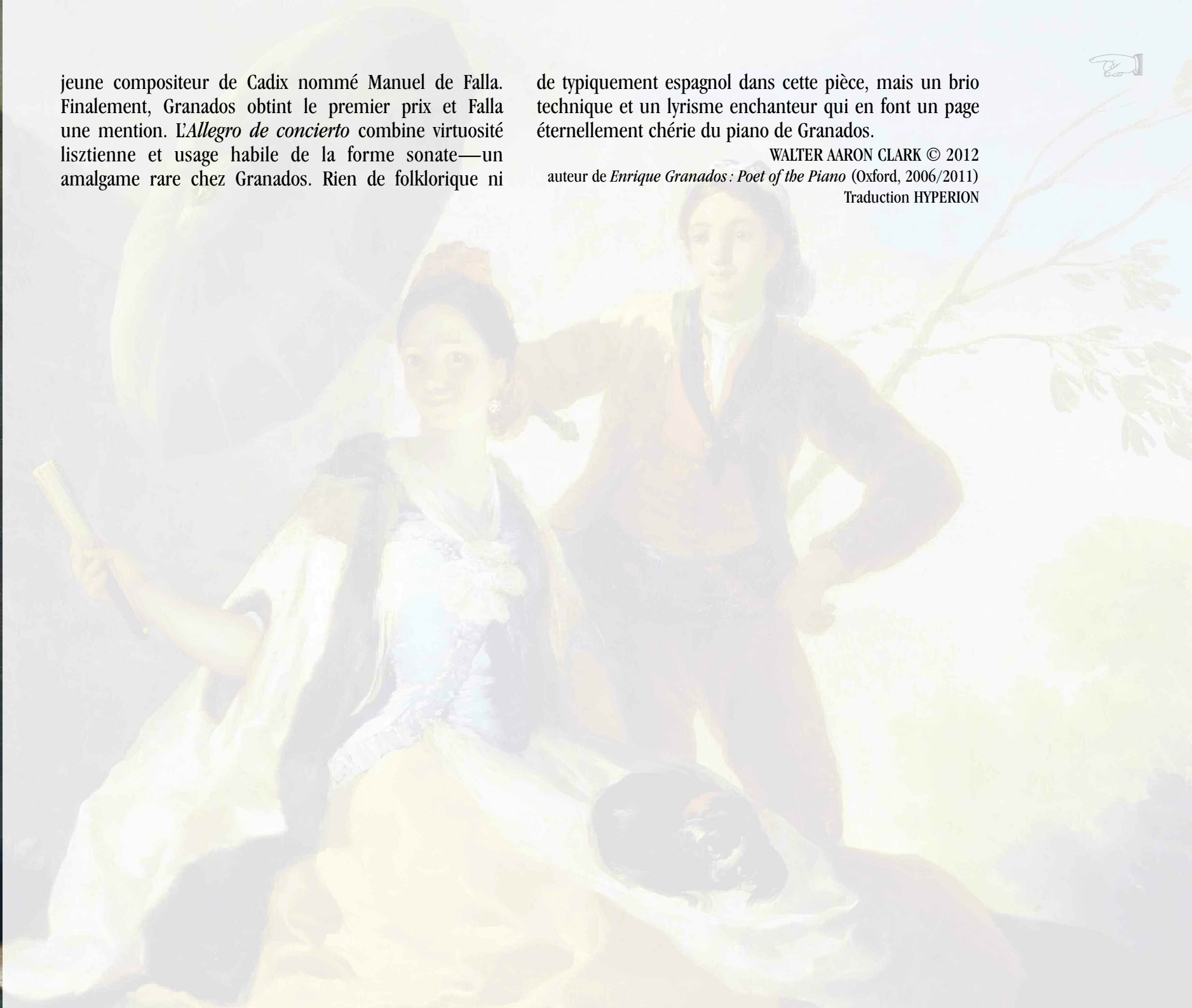
jeune compositeur de Cadix nommé Manuel de Falla. Finalement, Granados obtint le premier prix et Falla une mention. L'*Allegro de concierto* combine virtuosité lisztienne et usage habile de la forme sonate—un amalgame rare chez Granados. Rien de folklorique ni

de typiquement espagnol dans cette pièce, mais un brio technique et un lyrisme enchanteur qui en font un page éternellement chérie du piano de Granados.

WALTER AARON CLARK © 2012

auteur de *Enrique Granados: Poet of the Piano* (Oxford, 2006/2011)

Traduction HYPERION



GRANADOS *Goyescas*

DER SPANISCHE KOMPONIST Enrique Granados (1867–1916) ist heute vor allem für seine Suite für Klavier solo, *Goyescas*, berühmt, deren Inspirationsquelle die Kunst und die Zeiten des Künstlers Francisco de Goya (1746–1828) war. Das Werk ist in der spanischen Musikgeschichte von besonderer Bedeutung, da es, im Gegensatz zu vielen der national gestimmten Werke seiner Zeitgenossen Isaac Albéniz, Manuel de Falla und Joaquín Turina, die von Andalusien inspiriert waren, den andauernden Charme und die zentrale kulturelle Lage der Stadt und der Region bekräftigte, in der Goya den Großteil seines Lebens verbracht hatte: Madrid und Kastilien. Ironischerweise stammten jedoch weder Goya noch Granados aus Kastilien. Goya kam aus Aragón und Granados war am 27. Juli 1867 in der katalanischen Stadt Lleida geboren worden. Die Familie siedelte 1874 nach Barcelona über, wo Granados bis zum Ende seines Lebens bleiben sollte. Jedoch stammte Granados weder aus einer katalanischen Familie noch sympathisierte er mit der Separatistenbewegung in der Region. Sein Großvater, Vater und Bruder waren Offiziere in der Armee gewesen, und eben jene Tradition des Militärdienstes für die spanische Krone hatte in dem jungen Enrique eine stark patriotische Haltung hervorgerufen, die in den *Goyescas* zum Ausdruck kommt.

Mit ernsthaftem Klavierunterricht begann Granados bei Joan Baptista Pujol in Barcelona und studierte danach zwei Jahre lang bei Charles de Bériot in Paris. Nach seiner Rückkehr nach Barcelona im Jahre 1889 wurde er als Ausführender, Lehrer, Komponist und Dirigent zu einer zentralen Figur des kulturellen Lebens der Stadt. Um 1890 vollendete und publizierte er zwölf *Danzas españolas*—seine ersten Kompositionen, die internationales Ansehen erlangten.

Granados geriet erstmals in den Bann Goyas, als er

1896 im Prado-Museum in Madrid anlässlich des 150. Geburtstags des Malers eine Ausstellung seiner Werke sah. Er kam zu dem Schluss, dass Goya „das repräsentative Genie Spaniens“ sei und bemühte sich schon bald darum, den Geist dieses Mannes und seiner Zeit musikalisch festzuhalten. Goya war insbesondere von dem unkonventionellen Charakter des *majo* und der *maja* fasziniert, der später in dem hochromantisieren Bild des alten Madrid vorkam, das Granados und seine Zeitgenossen sich zu eigen machten; diese Faszination wurde als *majismo* bezeichnet. Im wirklichen Leben gab der *majo* eine schneidige Figur ab, trug eine große Perücke, ein spitzenbesetztes Cape, eine Samtweste, Seidenstrümpfe, Hut und Schärpe, in der er ein Messer mit sich führte. Die *maja*, sein weibliches Pendant, war unverfroren und gerissen. Sie führte Arbeiten der Unterschicht aus, war also etwa als Dienstmagd oder als Verkäuferin tätig. Sie trug ebenfalls ein Messer, das unter ihrem Rock versteckt war. Langes Liebeswerben zwischen *majo* und *maja* war die Norm, wobei er sie ins Theater, in den Park und in die *botilleria* ausführte, eine Art Café, in dem auch Imbisse serviert wurden. Der Einfluss des Wortes *majo*, bzw. *maja* hat sich bis heute in der spanischen Sprache erhalten und bedeutet soviel wie schick oder elegant.

Granados' Begeisterung für die Kunst Goyas entwickelte sich, als Spanien in seiner Geschichte große Figuren suchte, insbesondere in der Malerei, die (so dachte man) die spanische „Seele“ so tiefgründig erforscht hatten, dass sich in ihr eine universelle Anziehungskraft offenbarte. Eine solch' romantische Nostalgie muss im Kontext des verheerenden Krieges mit den USA im Jahre 1898 betrachtet werden, der die über vierhundert Jahre währende Herrschaft als Weltreich in entschiedener Weise beendete. Goya, und bald darauf auch Granados, sollte

den Weg in die Zukunft weisen, indem er die spanische Identität in der modernen Zeit neu definierte.

Granados komponierte mehrere Werke, die von Goya inspiriert waren, darunter auch einen bezaubernden Liederzyklus mit dem Titel *Tonadillas*; das berühmteste und langlebigste dieser Stücke ist jedoch zweifellos die Klaviersuite in zwei „Büchern“ mit dem Titel *Goyescas, o Los majos enamorados* („Goyescas, oder Die verliebten majos“). Er begann mit der Arbeit an dieser Suite im Jahre 1909 und am 31. August 1910 schrieb der Komponist an seinen Pianisten-Kollegen Joaquim Malats, dass er „phantasievoll und schwierige Höhenflüge“ komponiert habe.

Den Kompositionsprozess genau festzumachen, ist schwierig, da Granados seine Manuskripte für gewöhnlich nicht datierte; trotzdem ist die Entstehungsgeschichte der *Goyescas* relativ gut nachvollziehbar. Die Reihenfolge, in der die Stücke komponiert wurden, entspricht nicht der Publikationsreihenfolge. Eine Skizze von „Coloquio en la reja“ ist einfach auf „Montag, Dezember 1909“ datiert, was uns verrät, dass er in diesem Jahr an der Suite arbeitete und dass dies offenbar das erste Stück war, mit dem er sich auseinandersetzte. Im April des folgenden Jahres begann er mit der Arbeit an „Los requiebros“, das er am 23. Juli 1910 fertigstellte. „Quejas, o La maja y el ruiseñor“ wurde über einen Monat früher, am 16. Juni 1910, vollendet, während „Epílogo, serenata del espectro“ auf den 28. Dezember 1911 datiert ist. „El fandango de candil“ und „El amor y la muerte“ sind nicht datiert, doch muss das Erstere vor „El amor y la muerte“ und „Epílogo“ entstanden sein, da in diesen beiden Stücken Motive daraus enthalten sind, die Granados sogar in der Partitur kennzeichnet. Granados selbst gab 1911 ein Faksimile des 1. Buchs heraus, das dann ein Jahr später von Casa Dotesio in Barcelona veröffentlicht wurde. Im Dezember 1911 stellte der das 2. Buch fertig, das 1914 von der

Unión Musical Española herausgegeben wurde, die in der Zwischenzeit Casa Dotesio übernommen hatte. Am 11. März 1911 gab Granados die Premiere des 1. Buches im Palau de la Música Catalana in Barcelona und am 2. April 1914 führte er das 2. Buch in der Salle Pleyel in Paris zum ersten Mal auf.

„Los requiebros“ („Die Schmeicheleien“) war von dem fünften von Goyas *Caprichos, Tal para cual* („Zwei derselben Art“) inspiriert. Darin zitiert Granados das Lied „Tirana del Trípoli“ des Komponisten Blas de Laserna, der im 18. Jahrhundert tätig war (die *tirana* war ein andalusisches Lied, bzw. Tanz im Dreiertakt mit gemäßigtem Tempo). Granados gestaltete Lasernas *tonadilla* in eine *jota* um, in der *copla* (Vers)-Melodien und ein *estribillo* (Refrain) alternieren. Ebenso wie in einer echten *jota* werden in „Los requiebros“ unerschöpfliche Variationen und Ornamentationen des thematischen Materials präsentiert. Das Nachempfinden des *punteo* (Zupfen) und *rasgueo* (Anschlagen) des Gitarristen hat eine belebende Wirkung auf das Stück.

„Coloquio en la reja, duo de amor“ („Zwiesgespräch am Fenstergitter, Liebesduett“) war die erste Nummer, die Granados komponierte und in allen anderen Sätzen der *Goyescas*, mit der Ausnahme von „Quejas, o La maja y el ruiseñor“, werden Auszüge daraus verwendet. Das komplexe Ineinandergreifen des thematischen Materials von Granados erzeugt einen Effekt, der an ein Ziergitter aus Eisen (*reja*) an einem Fenster darstellt, durch das die *majos* und *majas* sich miteinander unterhielten.

Interessanterweise findet sich in Goyas Werken keinerlei Darstellung eines „Fandango de candil“ („Fandango bei Kerzenschein“); eine *sainete* (Burleske) seines Zeitgenossen Ramón de la Cruz trug jedoch eben diesen Titel und diente als Inspirationsquelle für Granados' Werk. Cruz hatte in seinem kleinen Drama eine Feier heraufbeschworen, die bei jemandem zu Hause

stattfind und bei der im Kerzenschein zur Begleitung von Gitarren und anderen Instrumenten getanzt wurde. Die beharrlichen Dreierhythmen des Fandango animieren die Musik von Granados, verleihen dem Satz eine gewisse Einheit und sorgen für eine Art von Spannung, die erst am Ende gelöst wird.

„Quejas, o La maja y el ruiseñor“ („Beschwerden, oder Die maja und die Nachtigall“) ist ein fantastischer Dialog zwischen einer liebeskranken *maja* und einer Nachtigall, die am Ende des Satzes eine virtuose „cadenza ad libitum“ singt. Das Hauptthema ist ein Volkslied aus Valencia, das Granados auf einer seiner Reisen in der Region ein junges Mädchen auf dem Land hatte singen hören. Granados verändert in diesem Stück mehrmals den Hintergrund, so dass bei jeder Wiederholung des Liedes die Begleitung variiert wird. Der Gesamteffekt ist fast hypnotisch und sorgt für eine triste, entrückte Stimmung.

Die beiden Sätze des 2. Buches sind eine äußerst umfangreiche Reprise der Themen, die zuvor präsentiert wurden. „El amor y la muerte“ („Die Liebe und der Tod“) war ebenfalls von einem der *Caprichos* von Goya, das denselben Titel trug, inspiriert. Die Radierung stellt eine junge Frau dar, die ihren sterbenden Liebhaber in den Armen hält und mit erschrecktem und bestürztem Gesichtsausdruck seinen letzten Atemzug spürt. Ganz zu Anfang dieses Satzes erklingt eine Quintole aus dem „Coloquio“, hier jedoch in ominösen Oktaven, als der Liebhaber mit tödlichen Verletzungen in die Arme der *maja* fällt. Die darauf folgende wahnsinnige Reihe von Dominantseptakkorden deutet seine tödliche Ohnmacht an. Eine Erinnerung an das Volkslied-Thema aus „Quejas“ erklingt in Takt 12 (bei 0'40), wenn die *maja* die Schmerzen der Liebe und des Todes erfährt. Ein „recitativo dramático“ gegen Ende kündigt den Tod des *majo* an. Granados äußerte sich dazu mit den folgenden Worten: „Die Schlussakkorde werden in kurzen Bassnoten

angeschlagen, die die Abkehr vom Glück repräsentieren.“

Im Schlusssatz, „Epílogo, serenata del espectro“ („Epilog, Serenade des Geists“) erscheint der Geist des verstorbenen *majo* in einer makabren Vision und bringt seiner Geliebten auf einer gespenstischen Gitarre ein Ständchen. Die Schlichtheit und Enthaltensamkeit des „Epílogo“ steht im krassen Gegensatz zu der restlichen Suite. Hier erklingen drei „Strophen“, denen „Refrains“ vorangehen, und in jedem Refrain werden neue Themen und Anspielungen an das „Coloquio“ präsentiert. Am Ende dieses faszinierenden Stücks verschwindet der Geist und zupft dabei noch die Saiten seiner Gitarre. Wir hören die leeren Saiten des Instruments, was den Schluss des Werks symbolisiert und es sind keine Akkorde mehr zu spielen—mit der Ausnahme des letzten E-Dur-Akkords.

Granados schrieb zu Recht über die *Goyescas*: „Endlich habe ich das Glück, etwas Wichtiges zu schreiben.“ Tatsächlich hatte er seinen Ruf und sein Vermächtnis mit diesem entscheidenden Triumph besiegelt. Es war, wie er behauptete, „ein Werk für ewige Zeiten“.

El pelele („Die Strohuppe“), das den Untertitel „Escena goyesca“ trägt, wird normalerweise zusammen mit der Suite vorgetragen. Der Einfluss Scarlattis ist hier in der Freude, die Granados an sinnlicher Virtuosität und unbändiger Bonhomie hat, besonders deutlich. Ein *pelele* war eine lebensgroße männliche Strohuppe, die von jungen Frauen in die Luft geschleudert wurde, wobei sie eine Decke zu Hilfe nahmen, die sie sozusagen als Trampolin benutzten und an den Zipfeln festhielten. Goya stellte eine solche Szene unvergesslich in einem seiner Tapisseriekartons dar und die schwindelerregende Ausgelassenheit dieser Musik macht *El pelele* zu einer der denkwürdigsten Kompositionen von Granados. Granados führte es erstmals am 29. März 1914 bei einem Konzert in Terrassa auf. Tatsächlich umfasst der Ausdruck „Goyescas“ alle Klavierwerke Granados', die von dem

Künstler inspiriert waren, nicht nur die Suite. Neben *El pelele* sind weitere „Goyescas“ *Jácara (Danza para cantar y bailar)*, *Serenata goyesca*, *Crepúsculo* und *Reverie-Improvisation* (eine Aufnahme, die er für Duo-Art in New York kurz vor seinem Tod machte).

Die *Goyescas* für Klavier dienten als musikalische und thematische Grundlage für eine gleichnamige Oper, die am 28. Januar 1916 an der Metropolitan Opera in New York in der Anwesenheit des Komponisten sowie Pablo Casals uraufgeführt wurde. Obwohl die Oper kein Erfolg war und nach fünf Aufführungen wieder eingestellt wurde, hatte Granados sich im Ausland postiert und daran auch recht gut verdient. Die Zukunft sah für ihn also durchaus vielversprechend aus. Tragischerweise ertranken Granados und seine Frau jedoch auf der Rückreise nach Spanien, als sie von England nach Frankreich übersetzten und ihr Schiff, die *Sussex*, von einem deutschen U-Boot aus torpediert wurde. Seine *Goyescas* bestehen jedoch als Beweis für seine musikalische

Genialität fort und bilden zusammen mit Albéniz' *Iberia* den höchsten Ausdruck des spanischen Nationalismus in der Klavierliteratur.

Das *Allegro de concierto* ist ein Bravourstück, das Granados 1903 bei einem Kompositionswettbewerb des Königlichen Konservatoriums in Madrid vorlegte. Unter den anderen Musikern, die sich an diesem Wettbewerb beteiligten, befand sich auch ein junger Komponist aus Cádiz namens Manuel de Falla. Granados gewann letzten Endes den ersten Preis und de Falla wurde rühmend erwähnt. Das *Allegro de concierto* kombiniert Liszt'sche Virtuosität mit einem kunstfertigen Einsatz der Sonatenhauptsatzform, die in dem Oeuvre des Komponisten nur selten auftritt. Dieses Stück weist keine folkloristischen oder typisch spanischen Elemente auf, doch ist es aufgrund seiner technischen Brillanz und bezaubernden Lyrik ein besonders beliebtes Werk in Granados' Klavierrepertoire.

WALTER AARON CLARK © 2012

Autor von *Enrique Granados: Poet of the Piano* (Oxford, 2006/2011)

Übersetzung VIOLA SCHEFFEL

Copyright subsists in all Hyperion recordings and it is illegal to copy them, in whole or in part, for any purpose whatsoever, without permission from the copyright holder, Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England. Any unauthorized copying or re-recording, broadcasting, or public performance of this or any other Hyperion recording will constitute an infringement of copyright. Applications for a public performance licence should be sent to Phonographic Performance Ltd, 1 Upper James Street, London W1F 9DE

