

Enrique Granados  
**Goyescas**  
El pelele  
Javier Perianes



ENRIQUE GRANADOS (1867-1916)

## Goyescas Op. 11

### Libro / Livre / Book 1

- |   |  |                                 |       |
|---|--|---------------------------------|-------|
| 1 |  | Los requiebros                  | 10'20 |
| 2 |  | Coloquio en la reja             | 12'48 |
| 3 |  | El fandango de candil           | 6'28  |
| 4 |  | Quejas, o La maja y el ruiseñor | 7'44  |

### Libro / Livre / Book 2

- |   |  |                                |       |
|---|--|--------------------------------|-------|
| 5 |  | El amor y la muerte: Balada    | 13'46 |
| 6 |  | Epílogo: Serenata del espectro | 8'41  |
| 7 |  | <b>El pelele</b>               | 4'57  |

Javier Perianes, *piano*

“Je suis tombé amoureux de la psychologie de Goya et de sa palette ;  
tout autant de sa dame maja : de son majo aristocratique ;  
de lui et de la Duchesse d’Albe.  
De leurs querelles, de leurs amours et de leurs affaires. [...]  
Enfin, tu verras si ma musique a la même couleur que tout cela.”

Enrique Granados, lettre à Joaquín Malats, 11 décembre 1910

Enrique Granados (1867-1916) découvre l’œuvre de Francisco de Goya (1746-1828) au musée du Prado lors d’un séjour à Madrid à la fin des années 1890. Le compositeur catalan est fasciné par les cartons de tapisseries réalisés par Goya pour la manufacture royale de Santa Bárbara, entre 1775 et 1793 : destinés à la confection des tapisseries des résidences royales de Charles III puis Charles IV, ces cartons sont des œuvres préparatoires mettant en scène le peuple de Madrid, dans une atmosphère idéalisée, légère et galante. Principales sources d’inspiration pour Granados, aux côtés de portraits officiels de grands d’Espagne et de gravures issues de diverses séries – les *Caprices*, les *Désastres de la guerre* ou les *Disparates* –, ces cartons trouvent leur écho musical dans la suite pour piano *Goyescas : los majos enamorados* (1911-1914).

Constituées de 6 pièces réparties en deux volumes, les *Goyescas* sont considérées comme le chef-d’œuvre pianistique d’Enrique Granados, qui crée lui-même la première partie de la suite – *Los requiebros ; Coloquio en la reja ; El fandango de candil ; Quejas, o La maja y el ruiseñor* – au Palais de la musique catalane de Barcelone le 11 mars 1911, puis la seconde partie – *El amor y la muerte ; Epílogo : Serenata del espectro* – à Paris, salle Pleyel, le 2 avril 1914. Référence au titre d’un tableau de Goya, *El pelele (escena goyesca)* est isolé dans la composition, mais sa thématique goyesque et son esthétique musicale le placent dans la lignée directe des *Goyescas*.

## Goya et Granados : deux artistes des tournants de siècles

Bien que cent ans les séparent, Granados et Goya sont tous deux témoins d’une société espagnole en crise, se traduisant dans leurs œuvres par une esthétique “fin de siècle”, au tournant de deux systèmes de pensée : la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle est marquée par plusieurs crises politiques et économiques majeures et voit se succéder trois monarques en moins de vingt-cinq ans, sur fond de guerre d’indépendance contre la France. Les violences de cette période ainsi que les nouvelles interrogations philosophiques et esthétiques marquent la fin des Lumières et amorcent le tournant vers le romantisme, dont Goya est l’un des principaux instigateurs. La fin du XIX<sup>e</sup> siècle est à nouveau une période désenchantée pour l’Espagne, entre la défaite militaire contre les États-Unis et l’effondrement de son empire colonial. Cette instabilité historique se double d’une instabilité esthétique : musicalement, l’Espagne reste dans l’ombre des autres pays d’Europe occidentale, cernée par l’italianisme, l’impressionnisme et le wagnérisme. Conjointement à d’autres compositeurs comme Felipe Pedrell, Isaac Albéniz ou Manuel de Falla, Granados contribue à la renaissance d’une musique espagnole, à partir du patrimoine populaire ibérique. Les *Goyescas* s’insèrent parfaitement dans cette volonté de créer une musique savante nationale, prenant la Castille comme référence identitaire principale. En effet, Granados laisse de côté les topiques andalous galvaudés pour se concentrer sur une esthétique casticiste, dans la lignée des penseurs et écrivains de la *Generación del 98* tels que Miguel de Unamuno, Vicente Blasco Ibáñez ou Azorín.

## Une esthétique historiciste

L’esthétique musicale de Granados repose sur un équilibre entre un lyrisme post-romantique, une écriture pianistique historiciste et un réinvestissement moderne de traditions musicales populaires. Ainsi, la mélodie de *Quejas, o La maja y el ruiseñor* (“complainte, ou la *maja* et le rossignol”), inspirée d’un chant folklorique valencien, est sublimée par une harmonie en clair-obscur, un foisonnement des lignes intermédiaires et une subtilité ornementale. Le compositeur s’inspire également de plusieurs musiques traditionnelles espagnoles, comme la *tonadilla* dans *Los requiebros* (“les compliments”), la *jácara* dans *Coloquio en la reja* (“le rendez-vous derrière la grille”), ou encore le *fandango* dans le *Fandango de candil* (“fandango à la lueur de la bougie”). L’écriture pianistique se renouvelle constamment, adoptant la technique guitaristique du *punteo* – *Coloquio en la reja* –, la souplesse du chant – *Quejas, o La maja y el ruiseñor* – ou la digitalité des sonates pour clavier du XVIII<sup>e</sup> siècle, en référence à Domenico Scarlatti. Cette diversité du traitement de l’instrument donne à entendre une œuvre aux mille facettes, riche de l’entremêlement de plusieurs influences.

## Repenser la narrativité musicale à travers le *majismo*

La fascination de Granados pour les œuvres de Goya se cristallise dans la figure des *majos* et *majas*, jeunes gens des classes populaires des faubourgs de Madrid de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, dont l’habit élégant, les manières chevaleresques, le charme provocateur et la fougue amoureuse sont les principaux attributs. Dans ses œuvres, Goya représente ces *majos* et *majas* dans leur environnement quotidien, au détour d’une rue, au milieu d’une fête ou bien en pleine conversation galante. Si le *majismo* se développe dans les classes inférieures de la société madrilène, il est ensuite récupéré par les classes supérieures, qui adoptent la liberté d’esprit mais surtout le costume des *majos* et *majas*. Cet échange entre les classes permet l’affirmation du *majismo* comme un marqueur identitaire fort : plus qu’une simple mode, le *majismo* devient la représentation d’un idéal hispanique, incarnant ce que Miguel de Unamuno, dans *En torno al casticismo*, désigne comme une “tradition intemporelle de l’Espagne”.

Granados s’inspire de ces *majos* et *majas* pour la composition de *Goyescas*, en donnant au piano une force dramatique quasi-narrative, comme le sous-entendent les nombreuses didascalies de la partition – par exemple, “avec un sentiment amoureux” au début du *Coloquio en la reja*, ou “scène chantée et dansée lentement, avec beaucoup de rythme”, pour le *Fandango de candil*. Le compositeur élabore son discours pianistique comme une histoire d’amour entre un *majo* et une *maja*, depuis la rencontre des amants dans *Los requiebros* (“les compliments”), jusqu’à la mort du *majo* dans *El amor y la muerte* (“l’amour et la mort”). Le déroulement narratif se clôt à la fin de l’épilogue *Serenata del espectro* (“sérénade du spectre”), avec la didascalie “le spectre disparaît, pinçant les cordes de sa guitare”.

C’est donc un véritable drame goyesque que conte Granados au fil de la partition, donnant à entendre l’émulation d’un siècle disparu, tout en offrant de nouvelles perspectives pianistiques et esthétiques pour la musique espagnole savante du XX<sup>e</sup> siècle.

CLAIRE FRAYSSE

*'I fell in love with Goya's psychology and his palette;  
with his ladylike maja; with his aristocratic majo;  
with Goya himself and the Duchess of Alba,  
with their quarrels, their loves, their flirtations [requiebros]. . . .  
Anyway, you'll see whether my music catches the flavour of that.'*

Enrique Granados, letter to Joaquín Malats, 11 December 1910

Enrique Granados (1867-1916) discovered the works of Francisco de Goya (1746-1828) at the Prado Museum during a stay in Madrid in the late 1890s. The Catalan composer was fascinated by the tapestry cartoons produced by Goya for the Royal Tapestry Factory at Santa Bárbara between 1775 and 1793: these were preparatory works intended as models for the tapestries in the royal residences of Charles III and then Charles IV, depicting the people of Madrid in an idealised, light-hearted, amorous atmosphere. These cartoons were Granados's chief source of inspiration, alongside Goya's official portraits of Spanish grandees and engravings from several of his series of pictures – *Los caprichos*, *Los desastres de la guerra* and *Los disparates* – and they found their musical echo in the piano suite *Goyescas: los majos enamorados* (1911-14).

Comprising six pieces divided into two volumes, *Goyescas* is regarded as the pianistic masterpiece of Granados, who himself premiered the first part of the suite – *Los requiebros; Coloquio en la reja; El fandango de candil; Quejas, o La maja y el ruiseñor* – at the Palau de la Música Catalana in Barcelona on 11 March 1911, followed by the second part – *El amor y la muerte* and *Epílogo: Serenata del espectro* – at the Salle Pleyel in Paris on 2 April 1914. A further piece referring to the title of a painting by the artist, *El pelele (escena goyesca)* (The straw manikin, Goyan scene), was composed separately, but its Goyan theme and musical aesthetic place it in the direct line of descent from *Goyescas*.

### Goya and Granados: two turn-of-the-century artists

Although they were separated by a hundred years, Granados and Goya were both witnesses to a crisis in Spanish society, reflected in their works by a 'fin de siècle' aesthetic, at the watershed of two systems of thought. The end of the eighteenth century was characterised by several major political and economic crises and saw three monarchs in less than twenty-five years, against the backdrop of the war of independence against France. The violence of this period, along with new philosophical and aesthetic questions, marked the end of the Enlightenment and the beginning of the turn towards Romanticism, of which Goya was one of the chief instigators. The end of the nineteenth century was once again a period of disillusionment for Spain, with its military defeat at the hands of the United States and the collapse of its colonial empire. This historical instability was coupled with an aesthetic instability: musically, Spain remained in the shadow of the other countries of western Europe, surrounded by Italianism, Impressionism and Wagnerism. Together with other composers such as Felipe Pedrell, Isaac Albéniz and Manuel de Falla, Granados contributed to the rebirth of Spanish music, rooted in the Iberian folk heritage. *Goyescas* fits in perfectly with this urge to create a national art music, taking Castile as its main point of reference. For Granados chose to disregard hackneyed Andalusian topoi and concentrate on a *casticista*<sup>1</sup> aesthetic, in line with the thinkers and writers of the 'Generación del 98' such as Miguel de Unamuno, Vicente Blasco Ibáñez and Azorín.

<sup>1</sup> Purist, based on authentic traditions (in Madrid, often conceived as being specifically Castilian as opposed to the traditions of other regions of Spain). (Translator's note)

### A historicist aesthetic

Granados's musical aesthetic is founded on a balance between post-Romantic lyricism, historicist piano writing and a modern reengagement with popular musical traditions. For example, the melody of *Quejas, o La maja y el ruiseñor* (Lament, or the *maja* and the nightingale), based on a Valencian folksong, is sublimated by chiaroscuro harmony, a profusion of intermediate lines, and subtle ornamentation. The composer also drew inspiration from several genres of Spanish traditional music, including the *tonadilla* in *Los requiebros* (The compliments), the *jácara* in *Coloquio en la reja* (Conversation at the window grille) and the fandango in *Fandango de candil* (Fandango by candlelight). The piano style is constantly renewed, adopting the guitar technique of *punteo* (*Coloquio en la reja*), the flexibility of song (*Quejas, o La maja y el ruiseñor*) or the digitality of eighteenth-century keyboard sonatas, in reference to Domenico Scarlatti. This diversity in the handling of the instrument generates a work with a thousand facets, rich in its intermingling of various influences.

### Rethinking musical narrative through majismo

Granados's fascination with the works of Goya crystallises in the figure of the *majos* and *majas*, young people from the working-class districts of late eighteenth-century Madrid, whose principal attributes were their elegant garb, courteous manners, provocative charm and romantic ardour. Goya depicts these *majos* and *majas* in their everyday surroundings, at a street corner, in the midst of a festival or of an amorous conversation. Although *majismo* developed in the lower classes of Madrid society, it was later taken up by the upper classes, who adopted the free spirit and, above all, the costumes of the *majos* and *majas*. This exchange between classes enabled *majismo* to establish itself as a powerful identity marker: more than just a fashion, it became the representation of a Hispanic ideal, embodying what Miguel de Unamuno, in *En torno al casticismo*, describes as a 'timeless tradition of Spain'.

Granados drew inspiration from these *majos* and *majas* for the composition of *Goyescas*, giving the piano a quasi-narrative dramatic force, as is implied by the score's numerous 'stage directions' – for example, 'con sentimiento amoroso'<sup>2</sup> at the beginning of *Coloquio en la reja*, or 'Escena cantada y bailada lentamente y con ritmo' (Scene sung and danced slowly and rhythmically) at the equivalent place in *Fandango de candil*. The composer constructs his pianistic discourse as a love story between a *majo* and a *maja*, from the lovers' meeting in *Los requiebros* to the *majo's* death in *El amor y la muerte* (Love and death). The narrative sequence comes to a close at the end of the epilogue *Serenata del espectro* (Serenade of the ghost), with the direction 'Le spectre disparaît, pinçant les cordes de sa guitare' (The ghost disappears, plucking the strings of his guitar).

Granados's score is a veritable Goyan drama, which at once emulates a bygone era and opens up new pianistic and aesthetic perspectives for twentieth-century Spanish art music.

CLAIRE FRAYSSE  
Translation: Charles Johnston

<sup>2</sup> Granados's markings are in a mixture of Italian, Spanish and French. (Translator's note)

## Goyescas, en primera persona

En la primera página escrita de un pequeño cuaderno de tapas negras y hojas cuadrículadas, conservado en la Pierpont Morgan Library de Nueva York, leemos: “Apuntes para mis obras”. A partir de ahí, en la caligrafía inconfundible de Enrique Granados, encontramos partituras (con los pentagramas trazados a mano), apuntes (“Deben estudiarse con preferencia las obras que mejor se saben”, se lee en una página que se cierra con una suerte de epígrafe: “Consejos a los alumnos”), textos a los que poner música y, también, dibujos. En la página 32, autenticada con su firma como si de una obra de arte se tratara, vemos un dibujo de una mujer con velo y mantilla bajo el encabezamiento “La maja dolorosa”. A su lado, de perfil, un autorretrato del compositor y, cerrando la página, “La maja en el balcón”, similar a la mujer anterior, si bien ahora con un abanico en la mano. Dos páginas después, aprovechando todo el espacio disponible y con leves trazos de color (azul y amarillo) sobre el fondo ennegrecido con el lápiz, un hombre ataviado con capa y sombrero corteja a una mujer de la que se adivina tan solo su rostro asomado a la ventana: “Coloquio en la reja”, escribe Granados en el ángulo superior izquierdo, un título que nos remite ya indefectiblemente a la segunda pieza de *Goyescas*. El dibujo tiene su correlato –casi una visión ampliada en detalle de esa misma mujer– dos páginas más adelante: “La maja en el balcón”, escribe ahora el compositor y dibujante.

Las referencias a majas y a ese peculiar mundo de las clases populares madrileñas que inmortalizó Goya (“¡Los majos de entonces! ¡Los amores del pintor! ¡Las luchas, la pasión, la vida del siglo XVIII! Todo eso es para mí interesantísimo, vibrante, y creo que refleja, como ninguna otra época, el alma española”, declaró Granados a *La Correspondencia de España* el 25 de abril de 1912) son constantes: es como si el músico estuviera imbuido de esas imágenes que se remontaban a más de un siglo atrás. A modo de explicación de lo que llama su “Colección de Tonadillas escritas en modo clásico (originales)”, el compositor especifica en el mismo cuaderno que “ha de saberse que a excepción de ‘Los requiebros’ y las ‘Quejas’, en ninguna otra de mis ‘Goyescas’ se encuentran temas populares. Hechos en modo popular, sí, pero originales”. De las ocho tonadillas compuestas hasta entonces, en nada menos que siete de ellas aparecen las palabras “maja” o “majo”, términos que el Diccionario de la Real Academia Española define como “persona de las clases populares de Madrid que en su porte, acciones y vestidos afectaba libertad y guapeza” en los siglos XVIII y XIX. De nuevo a toda página, Granados vuelve a dibujar en las páginas 42 y 43 a dos mujeres –sería una, sonriente la otra– que bautiza en ambos casos como “La maja de paseo”, sendas jóvenes que, abanico en mano, esconden sus ojos bajo el velo que cae de las mantillas y visten con colores oscuros que contrastan con la blancura de sus generosos escotes. Nada puede sorprender, por tanto, que Granados se hiciera fotografiar hacia 1910 con su alumna (y amante) Clotilde Godó ataviada como una maja. Y fue en la torre que le había comprado su padre en Tiana (al norte de Barcelona) tras su separación donde Granados, en un piano que él mismo había comprado en París y en el que dejó impresa su firma manuscrita, donde nacieron en parte sus *Goyescas*, la obra que garantizaría su inmortalidad como compositor.

Su atracción por Goya venía de antiguo, ya que los primeros apuntes de su sainete lírico *Los Ovillejos o La gallina ciega*, que quedaría incompleto, datan de 1897: el citado cuaderno de “Apuntes para mis obras” se abre justamente con varios esbozos para esta obra. Una partitura manuscrita del *Coloquio en la reja* fechada en diciembre de 1909 constituye nuestra primera pista para saber cuándo empezó Granados a componer una colección de piezas para piano titulada inicialmente *Los majos enamorados*. En una carta dirigida al pianista y compositor Joaquim Malats (que lucía un largo y atildado bigote muy similar al del propio Granados), fechada el 31 de agosto de 1910, le informaba de que “he escrito este verano una colección de *Goyescas*, obras de gran vuelo y dificultad. Se titulan *Los majos enamorados*. Creo que te gustará bastante; parece, según todos, que es lo mejor que he escrito. Ya te las haré oír (si puedo) porque las he de trabajar mucho”. En otra carta algo posterior, al escritor Juan Carlos de Cortázar, volvió a incidir en la “gran dificultad pianística” de lo que por entonces eran únicamente “cuatro piezas”. Y de nuevo resaltaba su valía: “Creo que es lo mejor que he hecho.

Dicen que recuerda a la España negra: las majas y majos. Se titula la colección *Los majos enamorados*. Son obras de muchísimo color y, según dicen, de gran porvenir para nuestra causa en el extranjero”. Poco antes de finales de ese año vuelve a escribir a Malats: “No he dado mi obra a ningún editor: *Goyescas* es el pago de mis esfuerzos por llegar; dicen que he llegado. [...] Una de ellas irá dedicada a ti”. La muerte de Malats en 1912 truncó su deseo y no figura entre los seis dedicatarios (cinco grandes pianistas y su mujer, Amparo) de las distintas piezas que integran *Goyescas*, del mismo modo que el epílogo que Granados denominó entonces *Serenata del muerto* apareció finalmente publicado con el título de *Serenata del espectro*: “El majo después de muerto va bajo la reja de su amada a cantarle de su amor. Mi obra irá muy lejos, según los que la han oído. La serenata del muerto representa para mí el final de la España de Goya”, confesó Granados a la pianista María Carratalá en plena composición del segundo cuaderno de *Goyescas*.

Entre los elegidos que pudieron escuchar privadamente a su autor tocar el primer cuaderno en Barcelona en enero de 1911 se encontraba Wanda Landowska, que la calificó de “una nueva serie que yo no conocía todavía; le obligamos a besar cada pieza y me congratula que las podré escuchar pronto de nuevo en París”. El Palau de la Música acogió el 11 de marzo el estreno público de la primera parte de *Los majos enamorados*, que volvería a sonar, efectivamente, en la Salle Pleyel de París el 1 de abril. Joaquín Turina, presente en la sala, percibió curiosamente “la enorme influencia de Albéniz”, afirmando incluso que las cuatro piezas “están hechas a imagen y semejanza de las *Iberias*, con su enorme dificultad, los laberintos intrincados de la mano derecha mientras la izquierda violoncellea el canto como en el *Albaicín*”. La Salle Pleyel acogería también en 1914, tres meses antes del comienzo de la guerra, el estreno del segundo libro, con tan solo dos piezas en vez de las tres previstas inicialmente, aunque *El pelele* (ese muñeco de trapo volteado por cuatro jóvenes vestidas de majas en el cuadro de Goya) bebe en idéntica medida del espíritu del pintor aragonés.

Isaac Albéniz, Manuel de Falla y Enrique Granados abrieron, con *Iberia*, la *Fantasia Bætica* y *Goyescas* como grandes abanderadas, tres caminos muy diferentes por los que podría transitar y avanzar la moderna música española para piano con una voz propia, fácilmente distinguible y despojada de manidos clichés melódicos y armónicos. El primero poseía la audacia y el instinto transgresor de Franz Liszt; el segundo, la pureza y el impulso ascético de Frédéric Chopin; el tercero heredó, por su parte, la intuición poética y los milagrosos raptos de inspiración de Robert Schumann. Cuando Granados alza su voz, nada le cuadra más que el título de la última pieza de las *Kinderszenen* del músico alemán: “Habla el poeta”. Corriendo un tupido velo sobre su fallida secuela homónima operística (lastrada por un libreto imposible y de ínfima calidad literaria), *Goyescas* fue un aldobonazo personalísimo, exigentísimo para sus futuros intérpretes y cargado de semillas de futuro que sólo quedaron truncadas por la prematura y trágica muerte del compositor, víctima inocente de una guerra alargada *ad absurdum* por los gobernantes de los países enfrentados.

LUIS GAGO

# Javier Perianes – Selected Discography

All titles available in digital format (download and streaming)

MANUEL DE FALLA  
**Noches en los jardines de España**  
**Works for solo piano**  
*BBC Symphony Orchestra, Josep Pons*  
 CD HMC 902099



MANUEL DE FALLA / FEDERICO GARCÍA LORCA  
**“Encuentro” : El amor brujo**  
**Canciones españolas antiguas**  
*With Estrella Morente, voice*  
 CD HMC 902246



ENRIQUE GRANADOS / JOAQUÍN TURINA  
**Piano Quintets**  
*Cuarteto Quiroga*  
 CD HMC 902226



FREDERIC MOMPOU  
**Música callada**  
 CD HMG 507070



ASTOR PIAZZOLLA  
**“Le grand tango”**  
 !Nuevo tango! The music of Buenos Aires  
 3 CD HMX 2908960.62



MAURICE RAVEL  
**Concerto en Sol. Miroirs**  
**Le Tombeau de Couperin**  
**Alborada del gracioso**  
*Orchestre de Paris, Josep Pons*  
 CD HMM 902326



**Cantilena**  
 Works for viola and piano by  
 Falla, Casals, Granados,  
 Albéniz, Villa-Lobos, Piazzolla  
*Tabea Zimmermann, viola*  
 CD HMM 902648





Avec le soutien du Centre national de la musique



harmonia mundi musique s.a.s.

Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles © 2023

Enregistrement : mai 2023, Sala Mozart, Auditorio de Zaragoza (Espagne)

Direction artistique, montage et mastering : Stephan Cahen

Prise de son : Dirk Fischer

Accord piano : Óscar Olivera Mendoza

© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions

Photographie : © Igor Studio

Maquette : Atelier harmonia mundi

[harmoniamundi.com](http://harmoniamundi.com)

[javierperianes.com](http://javierperianes.com)