

MIRARE

MIRARE



**Luis Fernando Pérez**  
Piano

# Granados

**Goyescas**  
Valses Poéticos

1. Valses poéticos 14'24

**Goyescas ( Los Majos enamorados) - first part / primera parte**

2. Los requiebros 9'41

3. Coloquio en la reja 11'20

4. El fandango de candil 6'19

5. Quejas, ó la maja y el ruiseñor 7'27

6. Intermezzo 4'46

(from the opera "Goyescas") / de la ópera "Goyescas"

**Goyescas - second part / segunda parte**

7. El amor y la muerte (Balada) 13'34

8. Epílogo (Serenata del espectro) 8'53

Durée : 76 minutes







### Les Goyescas, ou Goya imaginé par Granados

En décembre 1910, dans une lettre adressée à son ami musicien Joaquín Malats, Enrique Granados déposait cette confidence toute sensible : « Je suis tombé amoureux de la psychologie de Goya et de sa palette, par conséquent de son élégante Maja, de son Majo aristocratique, de lui et de la duchesse d'Albe ; de ses disputes, de ses amours, de ses galanteries. Ce blanc rosé des joues (...), ces corps de ceinture ondulante, ces mains de nacre et carmin posées sur des jais, m'ont simplement troublé, Joaquín. Enfin, tu verras si ma musique sonne à cette couleur ». Par ces mots, Granados suggère lui-même un rapport d'empathie entre la palette sonore qui est la sienne, et celle, colorée, des œuvres de Francisco de Goya. Une inclination et une admiration nées d'une fréquentation régulière du musicien avec les œuvres du peintre, qu'il contemple longuement lors de ses différents séjours à Madrid, au Prado et à l'église San Antonio de la

Florida. Cette confrontation semble bien décisive puisqu'elle inspire à Granados l'une de ses partitions les plus achevées : le cycle des *Goyescas*, composé en 1910, dont le seul titre dit l'hommage du musicien rendu au peintre.

Lorsque le titre d'une œuvre musicale fait aussi explicitement référence à la peinture, il est bien sûr tentant de vouloir non seulement l'écouter, mais de prétendre la regarder. Une tentation autorisée, en quelque sorte, par deux pièces du cycle, dont les intitulés se réfèrent explicitement à des œuvres identifiées de Goya. L'ouverture de l'œuvre, *Los requiebros* (« Les propos galants »), s'offre tout d'abord comme le souvenir musical d'un *Caprice* de Goya, intitulé *Tal para cual* (« Faits l'un pour l'autre »), dessinant les avances d'un galant à une jeune femme, que guettent deux entremetteuses. En regard de cette gravure - que Granados choisira lui-même, en 1912, pour orner le frontispice de la première édition des *Goyescas* -, le musicien imagine à son tour, avec la palette qui est la sienne, une conversation galante, raffinée et passionnée. Nourrie également du souvenir de Goya, la cinquième pièce du cycle, *El amor y la muerte* (« L'amour et la mort »), emprunte textuellement l'intitulé d'un autre *Caprice* du peintre, montrant une jeune femme unie au corps mourant de son amant, blessé lors d'un duel. À partir de cette estampe, Granados invente un drame musical (*recitativo dramático*), qui s'achève par l'effondrement du corps de l'amant et l'évocation de ses derniers soupirs (comme l'indique la dernière annotation de la partition, « *muerte del majo* »).

Signe d'une indéniable admiration pour les œuvres du peintre, ce rapport d'émulation avec Goya dit aussi l'ambition d'un compositeur, qui, en puisant à la source du « génie espagnol », entend créer à son tour un véritable « monument » : « les *Goyescas*, confie-t-il dans sa correspondance, sont une œuvre pour la postérité ; j'en suis convaincu ». L'hommage et la filiation sont évidents, mais

ils ne peuvent résumer l'œuvre de Granados et sa force d'inspiration. Car les *Goyescas* existent avant tout comme œuvre autonome, hors l'imaginaire et l'aura du peintre Goya. Il serait vain, en effet, de rechercher dans cette partition la seule réminiscence des tableaux et des dessins du maître. La « conversation échangée à la grille » (*Coloquio en la reja*), mise en musique par Granados, ne trouve aucun équivalent dans l'œuvre du peintre, pas plus que la scène de « Fandango dansé à la lueur de la lampe à huile » (*Fandango de candil*) ; de même, le portrait musical d'une « jeune fille avec un rossignol » (*La maja y el ruiseñor*) est pure invention du musicien, tout comme la « danse spectrale » (*Serenata del espectro*) qui clôt le cycle des *Goyescas*. Outre le programme de ces pièces, il faut encore distinguer clairement le discours des dessins de Goya, moralisateur et railleur, de l'aspiration romantique de Granados. Tous deux s'épanchent certes volontiers sur la condition amoureuse - comme l'indique le sous-titre des *Goyescas* (*Los majos enamorados*, « Les galants amoureux »), mais leurs desseins diffèrent nettement. En scrutant les élans de la passion, Goya entend avant tout, dans ses *Caprices*, pointer les travers des mœurs de son temps. Lui-même le suggère en notant, sur les épreuves de la gravure *Tal para cual*, cette explication mordante : « On s'est souvent demandé si les hommes sont pires que les femmes, et inversement. Les vices des uns et des autres proviennent d'une mauvaise éducation. Partout où les hommes sont mauvais, les femmes le seront aussi ». La même intention oriente l'inspiration du second *Caprice* de Goya retenu par Granados, *El amor y la muerte* : le peintre compose non pas ici une scène tragique, mais une satire, dont la clé repose dans cette autre indication notée sur les épreuves de la gravure : « Est ici représenté un amant de Calderon qui, pour n'avoir pas su rire d'un rival, en vient à mourir dans les bras de sa bien-aimée et à la perdre par sa témérité. Il convient de ne pas dégainer son

épée trop souvent ». Somme toute, l'ambition moralisatrice conditionne l'invention des *Caprices* de Goya, tandis qu'elle semble bien absente de l'imaginaire de Granados ; avec discrétion et ferveur, les *Goyescas* dématérialisent au contraire le sentiment pour en exprimer l'essence avec une sincérité touchante. Ainsi, pour apprécier avec justesse les rapports qui relient l'œuvre de Granados à la peinture de Goya, sans doute faut-il rappeler la filiation singulière des *Tableaux d'une exposition* (1874) avec les dessins de Viktor Hartmann : Granados, comme jadis Moussorgski, cherche en effet dans la peinture non pas un modèle à copier, mais davantage une émulation, capable de nourrir son imaginaire et sa sensibilité propres.

### Marie-Pauline Martin



## LES VALSES POÉTIQUES

Un « Vivace molto » curieusement en rythme binaire, sept *Valses* caractérisées - « élégante », « sentimentale », « humoristique », etc. - et un « Presto » final qui inclut à nouveau une réminiscence de la première des *Valses* précédentes, constituent ce nouvel ensemble de petites pages de Enrique Granados, légères touches sur la mesure à trois temps authentique, intégrées dans la collection *Valses poétiques*. Il s'agit de notes plutôt que de pages définitives, que l'auteur nous présente comme « Tempo de... » ou « Quasi ad libitum... », encadrées par un préambule et couronnées de leur épilogue, résumées par de véritables miniatures au puissant pouvoir de séduction. Chopin est indéniablement présent dans son œuvre instrumentale, bien que dans une moindre mesure que ne le pense Henri Collet car il considère que cette œuvre est le reflet des particularités qui confluent vers la riche personnalité du grand romantique polonais. Le romantisme est certes très présent dans les *Valses poétiques* mais à la manière de Granados, sans que cela ne constitue rien qui puisse atteindre la personnalité définie de l'auteur immortel des *Goyescas*. Le critique musical français perce le mystère des *Valses* lorsqu'il les qualifie de « nerveuses et schubertiennes », sans parler de sa considération du type de variations autour d'une danse en la majeur..., bien que discutable, au sens propre. En tout état de cause, l'élégance d'une ligne et son soulignement en une deuxième voix ressortent dans son écriture pour nous offrir généralement un ensemble élégant et très séduisant. « A mi amigo Joaquín Malats » est la dédicace de cette partition dont la date de composition pourrait remonter à 1887. Dans un document récent relativement digne de foi, nous avons pu voir que ces *Valses poétiques* étaient cataloguées comme l'Op. 10 de notre compositeur. Ses neuf mouvements se succèdent ainsi : « Vivace molto », n° 1 - Melódico, n° 2 Tempo de Vals noble, n° 3 - Tempo de Vals lento, n° 4 - Allegro humorístico, n° 5 - Allegretto (elegante), n° 6 - Quasi ad libitum (Sentimental),

n° 7 - Vivo, « Presto ».

## GOYESCAS

Les *Goyescas* d'Enrique Granados sont unanimement reconnues comme le chef-d'œuvre de ses compositions, non seulement du point de vue pianistique mais aussi pour leurs genres les plus divers. Le compositeur même le sut lorsque, dans son petit carnet de notes rouge - genre de journal intime ou résumé de réflexions et de nombreuses autres informations - il écrivait, en 1910 : « J'ai eu la chance de trouver enfin quelque chose de grand, "Las Goyescas", "Los majos enamorados", me trottaient dans la tête depuis longtemps... ». Comme si sa vie entière et l'évolution complète de sa création aboutie tendaient vers la réalisation de cette partition géniale, capable de rivaliser avec les plus réussies de son époque, et de se poser comme un titre fondamental de l'histoire de la musique espagnole. Ses brèves compositions remontant déjà à quelques années, dans les *Goyescas* subsiste néanmoins un haut niveau de romantisme schumannien, l'étoffe de ce baroque qui s'affichait déjà dans plusieurs œuvres antérieures, la persistance de l'élégance naturelle ; toutes ces qualités concourant à affirmer une forte personnalité. Cette œuvre comporte un esprit chansonnier « madriléniste » sur lequel se fonde l'énorme admiration que Granados éprouvait à l'égard de Goya. Il connaissait si bien ce peintre immortel que notre musicien, qui avait également de grandes aptitudes pour la peinture, l'aurait évoqué dans certaines de ses esquisses de valeur très singulière. Sa réelle dévotion goyesque avait dû grandir, alors qu'il était déjà converti, lors de ses visites au Musée du Prado... Cependant, il n'en reste pas moins que, avec ses *Goyescas* pour piano, le compositeur, outre l'inspiration qu'il puise dans certains tableaux du peintre, voulut refléter son temps, une époque et un art de vivre très précis : ceux du Madrid de cette époque.

La grande œuvre pour piano serait donc un reflet sonore contemporain à travers des toiles précises de Goya. Les Goyescas furent ébauchées ou pressenties avant l'écriture même de leurs portées, dans quelques autres pages ou moments de celles-ci, et les célèbres « Tonadillas » posent leur élégance et essence très près de la géniale partition. C'est Granados lui-même qui nous dit ses antécédents... Mais ce seront "La gallina ciega", "Tal para cual", "El amor y la muerte", "El pelele", "Retrato del torero Martincho", "La maja y los embozados", "La manola"... et l'œuvre générale de Francisco de Goya, ses tapisseries, ses eaux-fortes, etc., qui lui serviront de source d'inspiration pour son œuvre la

plus ambitieuse. Il conviendra de souligner que, dans tous les cas, si la première ébauche des Goyescas date de 1909, la première n'aura lieu qu'en 1911..., et sera transformée en opéra dont la première représentation remonte à 1916... Lors de l'adaptation de l'œuvre pour le théâtre, l'auteur ajoutera *El pelele* - mouvement qui deviendra primordial dans la partition dramatique - et écrira un *Intermezzo*, très connu, en particulier pour sa transcription heureuse pour violoncelle et piano mais, curieusement, méconnu en ce qui concerne son arrangement pour ce dernier instrument en solo, réalisé par le compositeur même...



## Première partie - n° 1 LOS REQUIEBROS

Le terme « requiebro » est synonyme de flatterie ou compliment ; cet espagnolisme accompli de l'homme à l'égard des femmes, qui se sent attiré par leurs charmes. Les propos galants, ici et toujours, n'auront aucun lien, jamais, avec la grossièreté, pour ironiques et amusants qu'ils soient ; ils sont d'une courtoisie délicate, élégants, tels les traits mêmes les plus personnels de notre musicien admiré. Par conséquent, il me semble très réussi que l'auteur ait puisé dans notre chansonnier pur, en s'inspirant d'une chanson très connue, « La Tirana del Trípoli » de Blas de Laserna (1751-1816), compositeur navarrais, chansonnier prestigieux qui articule vraiment et entièrement *Los requiebros* autour d'un exemple admirable de ce qu'est le caractère populaire au service de l'art. Ce premier numéro des *Goyescas* a été dédié « A Emil Sauer » (1862-1943), fabuleux pianiste allemand, disciple de Liszt, interprète enthousiaste de cette œuvre majeure.

## Première partie - n° 2 COLOQUIO EN LA REJA

Intitulé « *Duo de amor* », le deuxième numéro des *Goyescas* pour piano, *Coloquio en la reja*, est une conversation entre deux amoureux, universelle, mais qui déjà dans *En la reja* sombre dans un abîme d'espagnolisme à tel point qu'elle faillit devenir une contribution à l'« espagnolade ». Granados fonde son discours sur une polyphonie qu'il est précieux d'associer à des « voix » plutôt qu'à des contrepoints scolastiques, considérées selon un critère très libre même lorsque le travail de composition en est splendide. Son essence, au fond, n'est pas la guitare quintessenciée - telle que peut l'être celle de la « *Fantasia baetica* » de Manuel de Falla -, mais bien notre instrument le plus authentique et maintes fois l'instrument d'accompagnement de nos chansons. Cet arrière-goût oriental qui, fréquemment, peut

être observé dans l'œuvre du grand compositeur espagnol, se fait peut-être sentir dans ce numéro plus que dans aucun autre des *Goyescas*... Son écriture pourrait avoir débuté en décembre 1909...

## Première partie - n° 3 EL FANDANGO DE CANDIL

et non *Del candil*, comme tant de personnes l'ont écrit par erreur, est une pièce axée sur Madrid, sur une ambiance madrilène que Granados affectionnait tout particulièrement à travers les toiles que Goya signa sur le même thème. Arrêtons-nous sur l'indication de notre compositeur dans la traduction française : « avec beaucoup de rythme » ; cela est important : « avec beaucoup de rythme », ce qui nous conduit à signaler cette préférence rythmique avant tout, un « tableau de rythme et de couleur populaires » qu'est, à vrai dire, le *Fandango de candil* : danse populaire bien précise, pratiquée dans un lieu fermé et éclairé par une lampe à huile. Écrite en 1912, cette œuvre est dédiée à « Ricardo Viñes » (1875-1943), cultivateur de la musique contemporaine, précédé par Édouard Risler, destinataire du *Coloquio*.

## Première partie - n° 4 QUEJAS, Ó LA MAJA Y EL RUISEÑOR

On ne pouvait trouver couronnement plus beau que ces *Quejas* pour mettre un terme à la première partie des *Goyescas* pour piano... Tout n'est que nostalgie, mélancolie, douleur, désespoir, peu importe son caractère de récit profondément émouvant et de dialogue avec un oiseau qui, à la fin, sera protagoniste, sur un piano à onomatopées dont l'interprétation n'a rien d'aisé. On ne saurait admettre que cet authentique « lied » soit la conséquence d'une inspiration puisée d'une donnée populaire précise, tirée d'une chanson qu'Enrique Granados entendit de la bouche d'une jeune fille aux



alentours de Valence... ; sa mélodie surgit de la trame polyphonique bien ourdie qui utilise quatre voix ou lignes de contrepoint... Il s'agit du mouvement le plus connu des six mouvements des *Goyescas* et l'une des dernières créations de notre admirable musicien qui, cette fois, abandonne sa dédicace à un prodige du piano, « A Amparo », sa chère épouse qui l'accompagnera dans la vie et dans la mort. Ce mouvement sera daté à « Barcelone, le 16 juin 1910 ».

Un mouvement intitulé «Balada» ouvre la deuxième partie des *Goyescas* pour piano d'Enrique Granados comme la partie n° 5 de la suite, mouvement connu comme « **EL AMOR Y LA MUERTE** », indiscutablement moins connu que les précédents. Les « réminiscences » ou allusions à une thématique antérieure se réfèrent à un contexte général mais deux de ces mouvements, *Coloquio y Quejas*, prédominant à l'excès, en guise d'improvisation surgie d'une évocation qui peut être imaginée comme imprévue, née du souvenir involontaire mais indélébile... L'expression de cette ballade, grandiose et tragique, très douloureuse, émeut profondément quiconque l'écoute. Sa dédicace est adressée à un autre des pianistes virtuoses de son temps : « A Harold Bauer » (1873-1951). Avec cette ballade et *El amor y la muerte* s'achève l'opéra *Goyescas* de Granados.

Le mouvement n°6 qui incorpore la deuxième partie de la suite pour piano est l'« **EPÍLOGO** » (**SERENATA DEL ESPECTRO**), nouvelle scène récapitulative des faits survenus précédemment et, en même temps, qui se veut le reflet de l'image fantasmagorique d'un spectre qui chante une sérénade depuis l'au-delà à sa bien-aimée. Ce mouvement contient plus d'ironie, de grâce et d'élégance que cet aspect grotesque que d'aucuns ont voulu voir, sans outrepasser les limites d'une subtile moquerie autour de laquelle s'entrelacent thèmes et tournures, traités dans les

cinq situations précédentes. À nouveau la guitare est le protagoniste, pincée ou jouée en arpège, insistant sur un orientalisme qui abonde dans de nombreux passages de cet épilogue au cours duquel arrive le spectre qui va « disparaître en pinçant les cordes de sa guitare » dans les trois dernières mesures. La passion et la pureté d'une thématique inhérente à toutes les *Goyescas* abondent beaucoup plus.

L'illustre pianiste et pédagogue français Alfred Cortot (1877-1962), est le destinataire de ce mouvement dont la composition peut être incluse dans la première partie de *Los majos enamorados*, sous-titre des *Goyescas*.

### INTERMEZZO DES « GOYESCAS »

Dans cette partition, au pied de la première page, on peut y lire : « Cet *Intermezzo* a été spécialement composé pour la première représentation des *Goyescas* au Metropolitan Opera House de New-York, le 26 janvier 1916 ; il n'est pas inclus dans la partition originale. » C'est donc de la dernière composition du maestro... Précisons avant tout qu'il s'agit d'un mouvement des plus connus et appréciés de l'œuvre entière d'Enrique Granados. Grâce à son inspiration impressionnante, à la noblesse de ses lignes, à la simplicité de son trait et à son orchestration parfaite, puisqu'il fut conçu pour la fosse de l'opéra. Nombreuses sont les transcriptions de cette pièce dont la plus remarquable est certainement celle pour violoncelle et piano. Cependant, malgré sa renommée, peu devraient être ceux qui souhaitent également une transcription pour piano seul, selon l'arrangement réalisé par le compositeur même.

### Antonio Iglesias

Membre de l'Académie Royale des Beaux-Arts de San Fernando

Traduction : Anaxagore

## LUIS FERNANDO PÉREZ piano

Né à Madrid en 1977, Luis Fernando Pérez a étudié avec Andrés Sánchez-Tirado au Conservatoire de Pozuelo de Alarcón où il obtient les plus hautes reconnaissances. En 1993, il entre à l'École Supérieure de Musique Reina Sofía où il étudie le piano avec les professeurs Dimitri Bashkirov et Galina Egyazarova et la musique de chambre avec le professeur Marta Gulyas. Il poursuit sa formation à la Hochschule de Cologne (Allemagne) avec Pierre-Laurent Aimard, et plus tard avec Alicia de Larrocha, Carlota Garriga et Carmen Bravo de Mompou à l'Académie Marshall de Barcelone où il obtient un Master en musique espagnole.

Il a suivi les master class de grands noms tels que Leon Fleisher, Andras Schiff, Bruno-Leonardo Gelber, Carmen Bravo de Mompou, Menahem Pressler ou Fou Tsong et fut récompensé lors de nombreux concours tel que le Ibla en Italie (Prix Franz Liszt) et le Enrique Granados de Barcelone (Prix Alicia de Larrocha).

Il enseigne désormais en Hongrie, en France et dans diverses villes espagnoles et est professeur assistant de la Chaire de Musique de Chambre à l'École Supérieure de Musique Reina Sofía.

Sa carrière l'a conduit dans plusieurs villes d'Europe, d'Asie et des Etats-Unis. Il s'est produit sur diverses scènes : lors de récitals, au sein d'ensembles de chambre ou d'orchestres et ses interprétations y ont été accueillies chaleureusement par la critique et le public.

Il est l'invité de festivals prestigieux : le festival du Schleswig-Holstein, celui de La Roque d'Anthéron, du Festival de La Grange de Meslay, les Jacobins de Toulouse, le festival de Santander, la Quinzaine Musicale de Saint Sébastien, le

festival de Grenade, le Musika-Musica de Bilbao, etc.

Il a collaboré avec des orchestres tels que l'Orchestre Symphonique de Barcelone, l'Orchestre Royal Philharmonique de Galice, l'Orchestre Symphonique de Bilbao, Sinfonia Varsovia, l'Ensemble Orchestral de Paris, l'Ensemble Orchestral de Kanazawa, l'Orchestre de Chambre Franz Liszt de Budapest, l'Orchestre de Chambre de Mannheim, et s'est produit sous la direction de José Ramón Encinar, Antoni Ros Marbá, Günther Neuhold, Wilson Hernando, Kazuki Yamada, Jean-Jacques Kantorow, Peter Fraas et bien d'autres. Il jouera prochainement avec l'Orchestre Symphonique de la Principauté des Asturies. De plus, il a collaboré en tant que musicien de chambre aux côtés du violoncelliste Adolfo Gutiérrez, du Quatuor Arriaga, du Quatuor Enesco de Paris, du Quatuor B. Bartok et du Quatuor Artis de Vienne.

Sa discographie, qui compte notamment l'enregistrement de la *Suite Iberia* et de *Navarra* d'Albéniz pour lequel il a reçu la médaille Albéniz, rassemble des styles et des auteurs très différents. L'album consacré aux sonates de Padre Antonio Soler, paru sous le label Mirare, a été élu «Disque exceptionnel» par le magazine espagnol *Scherzo* et «Choc de Classica» par le magazine français *Classica*. Sa dernière œuvre consacrée à Chopin, parue aussi sous le label Mirare, a également été distinguée par un « Disque exceptionnel » décerné par le magazine espagnol *Scherzo* et «Choc de Classica» décernée par le magazine français *Classica*.

Ses futurs engagements le conduiront à Bilbao, Nantes, Tours, Orléans, Chambord, Madrid, Saint Jacques de Compostelle, Oviedo, Gijón, Santander, Tokyo, Cordoue, Lisbonne, Agen, Moscou, Paris, Lima, Varsovie, Madrid, etc.

[www.luisfernandoperez.com](http://www.luisfernandoperez.com)

## The Goyescas, or Goya seen through the imagination of Granados

In December 1910, in a letter addressed to his musician friend Joaquim Malats, Enrique Granados confided in highly sensitive terms: 'I have fallen in love with Goya's psychology and his palette, and therefore also with his elegant *maja*, his aristocratic *majo*, with the man himself and the Duchess of Alba; with his quarrels, his love affairs, his flirtations. That pale blush on his cheeks . . . those trembling, corseted bodies, mother-of-pearl and crimson hands folded over jet black; they have transformed me, Joaquín [sic]. At last you will see if my music brings out the colour of it.' With these words, Granados himself suggests an empathy between his own sound-palette and the palette of colours found in the works of Francisco Goya. An inclination and an admiration born of the composer's regular frequentation of the painter's works, which he contemplated at length on his trips to Madrid, in the Prado and the church of San Antonio de la Florida. This confrontation seems to have been quite decisive, since it inspired Granados to write one of his most accomplished works: the *Goyescas* cycle, composed in 1910, whose very title pays homage to the painter.

When the title of a work of music refers so explicitly to painting, it is of course tempting to wish not only to listen, but to aspire to look at it. A temptation justified, so to speak, by two pieces in the cycle whose titles allude directly to specific works by Goya. The opening piece, *Los requiebros* (Flattering compliments), initially presents itself as a musical recollection of one of Goya's *Caprichos*, entitled *Tal para cual* (Made for each other), which shows a gallant making advances to a young woman, watched by two female go-betweens. Stimulated by this engraving – which Granados himself chose, in 1912, to adorn the title page of the first edition of *Goyescas* – the composer imagines in his turn,

with the palette available to him, a conversation at once flirtatious, refined and passionate. Similarly sustained by recollections of Goya, the fifth piece of the cycle, *El amor y la muerte* (Love and death), takes over its title directly from another *Capricho* of the painter's showing a young woman embracing the body of her dying lover, wounded in a duel. Taking this engraving as his starting point, Granados invents a musical drama (*recitativo dramático*), which ends with the collapse of the lover's body and the evocation of his last gasp (as is indicated by the final marking in the score, 'muerte del majo').

An undeniable sign of Granados's admiration for the painter's works, this emulatory relationship with Goya also reveals the ambition of a composer who, by drawing on the source of the 'Spanish genius', aimed to create a veritable 'monument' in his turn: '*Goyescas*', he states in his correspondence, 'is a work for posterity; I am convinced of this.' The homage and the filiation are obvious, but they are not the sum total of Granados's work and its force of inspiration. For *Goyescas* exists above all as an independent work, standing apart from the imaginary world and the aura of Goya. It would be pointless to seek in this score no more than reminiscences of the paintings and drawings of the master. The 'conversation at the grille' (*Coloquio en la reja*) set to music by Granados has no equivalent in Goya's work, nor has the scene of a 'Fandango danced by the light of an oil-lamp' (*Fandango de candil*); similarly, both the musical portrait of the 'girl and the nightingale' (*La maja y el ruiseñor*) and the 'ghostly serenade' (*Serenata del espectro*) which closes the cycle are pure inventions of the composer. Moreover, quite apart from the programme of these original pieces, one must also clearly distinguish the moralising, mocking discourse of Goya from the Romantic aspiration of Granados. Both, to be sure, are eloquent on the amorous condition – as is shown by the subtitle of *Goyescas*, *Los majos enamorados*



(The amorous gallants), but their intentions are quite different. By examining the impulses of passion, Goya aims above all, in his *Caprichos*, to put his finger on the moral failings of his time. He suggests this himself by noting in a mordant gloss on the proofs of the engraving *Tal para cual*: 'It has often been debated whether men are worse than women, or the contrary. The vices of both derive from bad education. Wherever men are bad, women will be too.' The same intention inspired the second *Capricho* chosen by Granados, *El amor y la muerte*. Here the painter is not composing a tragic scene but a satire, the key to which lies in another indication on the proofs of the engraving: 'This represents a lover in Calderón who, having been unable to laugh at a rival, ends up dying in the arms of his beloved and losing her through his rashness. It is as well not to draw one's sword too often.' In sum, a moralising aim conditions the invention of Goya's *Caprichos*, while it seems entirely absent from the imagination of Granados; on the contrary, discreetly but fervently, Goyescas dematerialises feeling in order to express its essence with a touching sincerity. Hence an attempt at a just appreciation of the relationship between Granados's work and the painting of Goya should perhaps bear in mind the singular filiation of *Pictures at an Exhibition* (1874) with the drawings of Viktor Hartmann: Granados, like Mussorgsky before him, seeks in painting not a model to copy, but rather a source of emulation capable of nurturing his own imagination and sensibility.

**Marie-Pauline Martin**

## VALSES POÉTICOS

A Vivace molto, curiously enough in duple time; seven waltzes, each with its own character—'elegant', 'sentimental', 'humorous', and so on; and a concluding Presto which includes once again a reminiscence of the first of the waltzes: such is the content of this collection of short pieces by Enrique Granados, slight brushstrokes in authentic triple time, which are assembled in the set of *Valses poéticos*. We are dealing here with sketches rather than fully finished pieces, which their composer presents to us as 'Tempo de . . .' or 'Quasi ad libitum . . .', framed by an introduction and signed off with a flourish by their epilogue; true miniatures with a potent charm. Chopin is undeniably a substantial influence on their instrumental style, though not to the extent alleged by Henri Collet, who regards this work as reflecting all the features which meet in the rich personality of the grand Polish Romantic. There is indeed a great deal of Romanticism in the *Valses poéticos*, but absorbed into Granados's own manner, without constituting anything that can affect the clearly defined personality of the immortal creator of *Goyescas*. Collet hits the nail on the head when he calls the *Valses* 'vigorous and Schubertian'; nor is he far wrong in viewing them as a sort of series of variations on a dance in A major – although, strictly speaking, this point is more arguable. In any case, the work's stylistic focus on an elegant line thrown into relief by a second voice offers us what is in general an elegant and highly attractive whole. The score is dedicated 'A mi amigo Joaquín Malats'. Its composition may date back to 1887. In a recent and relatively reliable study, the *Valses poéticos* have been assigned the opus number 10 in the composer's catalogue. The nine movements are as follows: Vivace molto; no.1 – Melódico; no.2 – Tempo de Vals noble; no.3 – Tempo de Vals lento; no.4 – Allegro humorístico; no.5 – Allegretto (elegante); no.6 – Quasi ad libitum (Sentimental); no.7 – Vivo; Presto.



## GOYESCAS

Granados's *Goyescas* is unanimously acknowledged as the peak of his output, not only of his piano music but of every genre he tackled. The composer was aware of this in 1910, when he wrote in his little red notebook (a sort of diary where he jotted down his thoughts and a great deal of other information besides): 'I have at last been lucky enough to come across something big. "Las goyescas" and "Los majos enamorados" have been running through my head for a long time . . .' It was as if his whole life and his entire creative evolution had been leading up to this work of genius, capable of standing alongside the finest of its period and constituting one of the key compositions in the history of Spanish music. Although his short early pieces were already several years behind him, *Goyescas* still displays a high degree of Schumannesque Romanticism, while also expanding on the exuberant ornamentation already glimpsed in several earlier works and showing a persistence of his natural elegance. All these qualities come together to affirm a sharply individual personality, and are now combined with elements of popular song (*tonadillas*) from Madrid reflecting the immense admiration Granados felt for Goya. He knew this immortal artist so well that our composer, who also had a special gift for painting, is said to have emulated his style in a number of sketches of great merit. His genuine devotion to Goya must have grown still further on his visits to the Prado Museum. Nonetheless, it should be made clear that, in his *Goyescas* for piano, as well as drawing inspiration from some of the painter's pictures, Granados also wanted to evoke, for his own era, a very precise period and way of life: that of the Madrid of Goya's day.

Hence the great work for piano implied an evocation in sound of that era through specific pictures by Goya. The pieces of *Goyescas* were already outlined or prefigured, before they were ever written out on music paper, in

various other pieces by the composer, and his celebrated *Tonadillas* contributed much of their elegance and their essence to this inspired score: Granados himself, in his music, tells us of its antecedents. But it would be *La gallina ciega* (Blind man's buff), *Tal para cual* (Made for each other), *El amor y la muerte* (Love and death), *El pelele* (The straw manikin), *Retrato del torero Martincho* (Portrait of the torero Martincho), *La maja y los embozados* (The *maja* and the cloaked men), *La manola* (The seductress), and with them the entire oeuvre of Goya, his tapestries, his etchings and the rest, that were to serve him as the source of inspiration for his most ambitious work. In any case, it should be noted that, although the first draft of *Goyescas* dates from 1909, the premiere did not take place until 1911. The work was subsequently transformed into an opera, first performed in 1916. In making this theatrical adaptation, the composer added *El pelele* – a movement which played a crucial role in the drama – and wrote an *Intermezzo* that has become very well known, particularly in its felicitous transcription for cello and piano, but is curiously neglected in the arrangement for solo piano by the composer himself.

### Part I, no.1: LOS REQUIEBROS

The term 'requiebro' means flattery or compliment, that typically Spanish gesture with which a man honours a woman when he is attracted by her charms. Such flirtatious remarks, here as always, will never have any truck with crudity, however ironical and amusing they may be; they are exquisitely courteous, elegant, as were the manners of Granados himself. Hence it seems to me highly appropriate that he drew here on the traditional *tonadilla*, making use of a very well-known song, 'La tirana del Trípoli' by Blas des Laserna (1751-1816), a composer from Navarre and prestigious writer of *tonadillas*, which genuinely structures *Los requiebros* as a whole in an admirable example of popular repertory in the service of art music. This first

number of *Goyescas* was dedicated to Emil Sauer (1862-1943), the legendary German pianist and Liszt pupil, who was an enthusiastic interpreter of this great work.

### Part I, no.2:

#### COLOQUIO EN LA REJA

Subtitled 'Duo de amor', the second number of *Goyescas*, *Coloquio en la reja*, is a conversation between two lovers, universal in character, but which here is already so utterly Spanish in its expression that it very nearly turns into a piece of 'Spanishry' in the pejorative sense. Granados founds his dialogue on a polyphony which it is useful to relate to 'voices' rather than lines of scholastic counterpoint; they are treated very freely, although the resulting working-out is splendid. The essence of the piece is not really an idealised distillation of the guitar – as is the case in the *Fantasia betica* of Manuel de Falla – but the actual instrument so often used to accompany Spanish folksongs. The oriental aftertaste that may frequently be observed in Granados's output is perhaps more clearly perceptible in this number than in any other in *Goyescas*. He may have begun work on it in December 1909.

### Part I, no.3:

#### EL FANDANGO DE CANDIL

(and not 'del candil', as so many commentators have mistakenly written) focuses on Madrid, on a milieu in the city for which Granados had a particular affection as it is portrayed in Goya's paintings on the same theme. Let us pay attention to the composer's marking in French translation, 'avec beaucoup de rythme'; this is important: 'highly rhythmic'. It prompts us to underline this preference for rhythm above all, a 'painting of rhythm and popular colour', which in truth exactly defines *El fandango de candil*: a specific folk dance, performed in an enclosed space by

the light of an oil lamp (*candil*). Written in 1912, this piece is inscribed to the pianist Ricardo Viñes (1875-1943), a great promoter of contemporary music, as was Édouard Risler, dedicatee of the *Coloquio*.

### Part I, no.4:

**QUEJAS O LA MAJA Y EL RUISEÑOR** One could find no finer conclusion than this *quejas* (lament) to round off the first part of the *Goyescas* for piano. Here all is nostalgia, melancholy, sorrow, despair, whatever the movement's character as a deeply felt narrative and dialogue with a bird which, in the end, will become a protagonist, on an onomatopoeic piano by no means easy to play. It seems impossible to admit that this authentic 'lied' is the consequence of inspiration taken from a specific popular source, a song Granados heard sung by a young girl on the outskirts of Valencia; its melody emerges from the closely woven polyphonic texture which employs four voices or contrapuntal lines. This is the best-known of the six movements of *Goyescas* and one of the very last creations of its admirable composer, who on this occasion forsook a dedication to a keyboard giant and inscribed the piece 'to Amparo', his beloved wife, who accompanied him in life and death. This movement is dated 'Barcelona, 16 June 1910'.

A movement subtitled 'Balada' opens the second part of *Goyescas*, forming **no.5** of the suite; this piece, **EL AMOR Y LA MUERTE**, is unquestionably less well known than the earlier ones. The 'reminiscences' or allusions to themes already heard refer to the work in its entirety, but two of its movements, *Coloquio* and *Quejas*, take the lion's share, their material emerging in improvisatory guise from an evocation which may be imagined as unforeseen, born of an involuntary but ineradicable memory . . . The expressive

language of this ballade, grandiose and tragic, extremely painful, deeply moves anyone who listens to it. Its dedication is addressed to another of the virtuoso pianists of the time, Harold Bauer (1873-1951). This ballade, *El amor y la muerte*, concludes Granados's opera *Goyescas*.

Movement **no.6**, also in Part II of the piano suite, is the '**EPÍLOGO**' (**SERENATA DEL ESPECTRO**), a new scene that recapitulates what has already occurred and at the same time aims to reflect the phantasmagorical image of a ghost singing a serenade to his beloved from beyond the grave. This movement has more irony, grace and elegance in it than the grotesque aspect that some writers have chosen to see there, without going beyond the limits of a subtle gibe around which intertwine themes and motifs treated in the five earlier sections. Once again the guitar is the protagonist, plucked or strummed, insisting on an oriental flavour in numerous passages of this epilogue, in the course of which the ghost arrives, only to 'disappear, plucking the strings of his guitar' in the last three bars. The passion and traditional purity of the thematic material inherent in the whole cycle of *Goyescas* are much in evidence here. The great French pianist and teacher Alfred Cortot (1877-1962) was the dedicatee of this movement, which belongs stylistically with the first part of *Los majos enamorados*, as *Goyescas* is subtitled.

**INTERMEZZO from the opera *Goyescas*.** At the foot of the first page of this score, one may read: 'This Intermezzo was especially composed for the first performance of "*Goyescas*" at the Metropolitan Opera House, New York, January 28 [recte 26], 1916; it is not included in the original score.' It is thus the master's very last composition. It should be affirmed, before all else, that this is one of the best-known and best-loved movements in the entire

output of Enrique Granados. And deservedly so, for its lofty inspiration, the nobility of its lines, its simplicity of trait and (originally, since it was conceived for the opera pit) its appropriate orchestration. It exists in many transcriptions, of which the most outstanding is certainly that for cello and piano. However, in spite of that version's fame, there will doubtless still be a few people who will be interested in a transcription for solo piano made by the composer himself.

### **Antonio Iglesias**

*member of the Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*

*Translation: Charles Johnston*



## LUIS FERNANDO PÉREZ piano

Born in Madrid in 1977, Luis Fernando Pérez studied under Andrés Sánchez-Tirado at the Conservatorio de Pozuelo de Alarcón, where he received top grades. In 1993 he entered the Escuela Superior de Música Reina Sofía, where he studied the piano with Dimitri Bashkirov and Galina Egyazarova and chamber music with Marta Gulyas. He continued his training in Cologne with Pierre-Laurent Aimard, and later with Alicia de Larrocha, Carlota Garriga and Carmen Bravo de Mompou at the Marshall Academy in Barcelona, where he earned an MFA in Spanish Music.

He attended masterclasses with such maestros as Leon Fleisher, Andrés Schiff, Bruno-Leonardo Gelber, Carmen Bravo de Mompou, Menahem Pressler and Fou Tsong, and has won prizes at such competitions as the Ibla (Franz Liszt Prize, Italy) and the Enrique Granados Competition of Barcelona (Alicia de Larrocha Award).

He teaches masterclasses in Hungary, France and in a wide range of Spanish cities, and is Assistant Professor of Chamber Music at the Escuela Superior de Música Reina Sofía.

His career has taken him to a large number of venues around Europe, Asia and America. Whether in recital, in chamber music or with orchestra, his performances have been warmly acclaimed by critics and public alike.

He has been invited to such prestigious events as the Schleswig–Holstein and La Roque d'Anthéron festivals, the Richter Festival in La Grange de Meslay, Piano aux Jacobins in Toulouse, Santander, the Quincena Musical Donostiarra, Granada, and Musika-Musica in Bilbao.

He has collaborated with orchestras including the Orquestra Simfónica de Barcelona and Orquestra Nacional de Catalunya, the Real Filharmonia de Galicia, Orquestra Sinfónica de Bilbao, Sinfonia Varsovia, Ensemble Orchestral de Paris, Orchestra Ensemble of Kanazawa, Franz Liszt Chamber Orchestra of Budapest and Mannheim Chamber Orchestra, with such conductors as José Ramón Encinar, Antoni Ros Marbá, Günther Neuhold, Wilson Hernando, Kazuki Yamada, Jean-Jacques Kantorow, and Peter Fraas. He will soon be appearing with the Orquesta Sinfónica del Principado de Asturias .

Among his chamber partners are the cellist Adolfo Gutiérrez, the Arriaga Quartet, the Enesco Quartet of Paris, the Béla Bartók Quartet, and the Artis Quartet of Vienna.

His recordings, including Albéniz's *Suite Iberia* and *Navarra*, which earned him the Albéniz Medal, cover a broad range of very different styles and composers. The CD of the sonatas of Padre Antonio Soler, released on the Mirare label, was distinguished as 'Exceptional recording' by *Scherzo* magazine and 'Choc du Disque' by the French magazine *Classica*.

His most recent production, devoted to Chopin and also released on Mirare, has received similar distinctions as 'Exceptional recording' in *Scherzo* and 'Choc du Disque' in *Classica*.

Future appearances will take him to Bilbao, Nantes, Tours, Orléans, Chambord, Madrid, Santiago de Compostela, Oviedo, Gijón, Santander, Tokyo, Córdoba, Lisbon, Agen, Moscow, Paris, Lima, Warsaw and Madrid, among other centres.

[www.luisfernandoperez.com](http://www.luisfernandoperez.com)



## Las Goyescas, o Goya imaginado por Granados

En diciembre de 1910, en una carta dirigida a su amigo, el también músico Joaquín Malats, Enrique Granados le hacía esta confidencia muy sensible: “me he enamorado de la psicología de Goya y de su paleta, por consiguiente de su elegante Maja, de su Majo aristocrático, de él y de la duquesa de Alba; de sus discusiones, de sus amores, de sus galanterías. Ese blanco rosado de las mejillas [...], esos cuerpos de cintura ondulante, esas manos de nácar y carmín apoyadas sobre azabaches, sencillamente me han obnubilado Joaquín. En fin, tú verás si mi música suena de ese color”. Con estas palabras, el compositor catalán sugiere una relación de empatía entre su paleta sonora y aquella coloreada de las obras de Francisco de Goya. Una inclinación y una admiración nacidas de su frecuente aproximación a la obra del artista aragonés, que contemplará detenidamente durante sus estancias en Madrid, en el Prado y en la Iglesia de San Antonio de la Florida. Esta confrontación se antoja decisiva ya que inspira a Granados en una de sus partituras más elaborada: el ciclo de las *Goyescas*, compuesto en 1910, título por si sólo pone de manifiesto el homenaje que en ella tributa al pintor.

Cuando el título de una obra musical hace explícitamente referencia a la pintura es muy tentador querer no solamente escucharla, sino también pretender mirarla. Una tentación propiciada, de alguna manera, por dos piezas cuyos temas remiten a grabados de Goya. La apertura de la obra, *Los requiebros*, constituye ante todo una evocación musical del *Capricho* titulado *Tal para cual*, que representa las insinuaciones de un galán a una joven, mientras dos celestinas acechan. Frente a ese aguafuerte - que Granados elegirá en 1912 para ilustrar la cubierta de la primera edición de las *Goyescas* -, el músico imagina una conversación

galante, refinada y apasionada. Alimentada del recuerdo de Goya, la quinta pieza del ciclo, *El amor y la muerte*, utiliza textualmente el título de otro *Capricho*, mostrando a una mujer unida al cuerpo moribundo de su amante, herido durante un duelo. A partir de esta estampa, Granados inventa un drama musical (*recitativo dramático*), que finaliza con el fallecimiento del amante y la evocación de sus últimos suspiros (tal como lo indica el propio autor en la última anotación de la partitura: “muerte del majo”). Reflejo de su innegable admiración por las obra del pintor, esta relación de emulación con Goya también pone de relieve la ambición del compositor que, al recurrir a las fuentes del “genio español”, ansía crear a su vez un auténtico “monumento”: “las *Goyescas* - confía en su correspondencia -, son una obra para la posteridad, estoy convencido”. Si bien homenaje y filiación son evidentes, sólo pueden resumir la obra de Granados y su fuente de inspiración, ya que las *Goyescas* existen, ante todo, como una creación autónoma, fuera del imaginario y el aura de Goya. Sería vano, en efecto, buscar en esta partitura la única reminiscencia de los cuadros y los grabados del maestro aragonés. El *Coloquio en la reja*, musicado por Granados, no tiene más correspondencia en la obra del pintor que la escena de *Fandango de candil*; al igual que el retrato musical de *La maja y el ruiseñor*, pura invención del autor, y que la *Serenata del espectro*, que cierra el ciclo de las *Goyescas*. Además, el discurso de los dibujos de Goya, moralizador y burlón, se diferencia nítidamente de la aspiración romántica de Granados. Los dos dan rienda suelta voluntariamente a la condición de enamorados - como indica el subtítulo de las *Goyescas*, *Los majos enamorados* -, pero sus propósitos difieren claramente. Al analizar los impulsos de la pasión, Goya atiende sobre todo a las costumbres de su tiempo. El mismo lo sugiere, anotando en las pruebas del grabado *Tal para cual* esta explicación mordaz: “A menudo nos hemos

preguntado si los hombres son peores que las mujeres, y vice-versa. Los vicios de unos y otros proceden de una mala educación. En todos los sitios donde los hombres son malos, las mujeres también lo serán". La misma intención orienta la inspiración del segundo *Capricho* de Goya, *El amor y la muerte*, interpretado por Granados. El pintor no compone en él una escena trágica, sino una sátira cuya clave desvela esta otra anotación: "Aquí está representado a un amante de Calderón quien, por no haber sabido reírse de un rival, se muere en los brazos de su bien amada y la pierde por su temeridad. Es mejor no desenvainar a menudo su espada". Después de todo, la ambición moralizadora condiciona la invención de los *Caprichos* de Goya, mientras que parece

bien ausente de la imaginación de Granados; al contrario, con discreción y fervor, las *Goyescas* desmaterializan el sentimiento para expresar su esencia con una sinceridad conmovedora. De este modo, para apreciar los vínculos que unen la obra de Enrique Granados con la pintura de Goya, habrá que recordar la singular filiación que liga los *Cuadros de una exposición* (1874) con los dibujos de Viktor Hartmann: Granados, como en otro tiempo Músorgski, no busca en la pintura un modelo para copiar, sino más bien una inspiración capaz de alimentar su propio imaginario y sensibilidad.

**Marie-Pauline Martin**



## VALSES POÉTICOS

Un "Vivace molto", curiosamente dispuesto en ritmo binario, siete *Valses* caracterizados - "elegante", "sentimental", "humorístico", etc. - y un "Presto" final que incluye de nuevo, como recuerdo, el primero de los anteriores *Valses*, constituyen este nuevo conjunto de pequeñas páginas, de Enrique Granados, cortas pinceladas sobre el genuino compás de  $\frac{3}{4}$ , que se integran en la colección titulada *Valses poéticos*. Se trata de unos apuntes, mucho más que de páginas definitivas, por lo cual el autor nos los presenta como "Tempo de..." o "Quasi ad libitum...", enmarcados por un preámbulo y rubricados con su *Epílogo*, redondeados en unas verdaderas miniaturas de muy poderoso encanto. Claro está que Chopin se halla muy presente en su factura instrumental, aunque no tanto como lo cree Henri Collet, porque llega a reconocer a esta obra, como respondiendo a todas aquellas particulares que confluyen en la rica personalidad del gran romántico polaco. Hay mucho romanticismo, también es cierto, en los *Valses poéticos*, pero a la manera de Granados, sin que esto quiera constituirse en nada que alcance la definida personalidad del inmortal autor de *Goyescas*. Acierta plenamente el comentarista francés cuando, al calificarlos como "nerviosos y schubertianos", y no está del todo mal tampoco su estimación de suerte de variaciones alrededor de una danza en La mayor..., aunque esto resulte ya más discutible, tomado al pie de la letra. De cualquier modo, la elegancia de una línea y su subrayado en una segunda voz, se destaca en su escritura, ofreciéndonos en general un total elegante y muy atractivo. "A mi amigo Joaquín Malats", es la dedicatoria de esta partitura, cuya fecha de composición podría remontarse al año 1887. En un relativamente fehaciente documento, nos ha sido dado ver catalogados estos *Valses poéticos*, como la Op. 10 de nuestro compositor. Sus nueve momentos, se suceden así: "Vivace molto", N° 1 - Melódico, N° 2 - Tempo de Vals noble,

N° 3 - Tempo de Vals lento, N° 4 - Allegro humorístico, N° 5 - Allegretto (elegante), N° 6 - Quasi ad limitum (Sentimental), N° 7 - Vivo, "Presto".

## GOYESCAS

Es unánime el juicio de que *Goyescas*, de Enrique Granados, supone la más alta cima de toda su obra, no tan solo en su aspecto pianístico, sino comprendiendo sus más diversos géneros. Él mismo lo supo así, cuando en su libreta roja de apuntes - suerte de diario o compendio de reflexiones y muchos otros datos - anotó, en 1910: "He tenido la dicha por fin de encontrar algo grande, "Las *Goyescas*", "Los *majos enamorados*", llevan ya mucho andado...". Parece como si su vida entera, así como el desarrollo completo de su evolucionada creación tendieran hacia la consecución de esta página genial, capaz de situarse al lado de las más logradas de su época, y de constituirse como fundamental título de la historia de la música española. Lejanas ya en el tiempo sus breves composiciones, subsiste no obstante, en *Goyescas*, un alto grado romántico - schumanniano, así como se ensancha ese barroquismo que ya se había apuntado en bastantes obras anteriores, persistiendo la natural elegancia, todos estos, extremos afianzadores de una gran personalidad, incorporándole ahora un madrileñismo tonadillero, como base en la que sustentar la enorme admiración que Granados sentía por Goya. Conocía al pintor inmortal hasta el punto de que nuestro músico, asimismo dotado de dotes singulares con los pinceles, lo hubiera evocado en algunos apuntes de muy singular mérito. Su auténtica devoción *Goyescas* hubo de aumentar, realmente volcado ya, con ocasión de sus visitas en el Museo del Prado... Pero, quede bien sentado que, con sus *Goyescas* para piano, el compositor, además de inspirarse en unos cuadros, quiso reflejar, al propio tiempo, una época y una manera de vida muy concreta: la del Madrid de aquel entonces.

La gran obra para piano supone así un reflejo sonoro coetáneo, a través de unas concretas pinturas de Goya. *Goyescas*, fue esbozada o intuída con anterioridad a la propia escritura de sus pentagramas, en algunas otras páginas o momentos de ellas, y las mismas célebres "Tonadillas", ponen su donaire y esencia muy a lado de la genial partitura. Es el propio Granados quien nos dice, de sus antecedentes... Pero serán "La gallina ciega", "Tal para cual", "El amor y la muerte", "El pelele", "Retrato del torero Martincho", "La maja y los embozados", "La manola"... y la obra general de Francisco de Goya, tapices, agua fuertes, etc., lo que servirá como fuente inspiración para nuestro músico, en su más ambiciosa obra. De todos modos, convendrá anotar que, si los primeros esbozos de *Goyescas* para piano, datan de 1909, su estreno no tendrá lugar hasta 1911..., sufriendo su transformación en ópera, posteriormente, con su primera representación en 1916... A la hora de conformar la obra para el teatro, el autor añadirá *El pelele* - momento que se convertirá en primordial de la partitura dramática -, escribirá un *Intermezzo*, famosísimo, muy en particular por su transcripción feliz para violonchelo y piano, pero, curiosamente, desconocido en su arreglo para este último instrumento a solo, realizado por el propio compositor...

### **Primera Parte - Nº 1 LOS REQUIEBROS**

La palabra "requiebro" viene a ser sinónimo de linsoja o piropo; es ese españolismo cumplido del hombre hacia la mujer, sintiéndose atraído por sus encantos. Los piropos, aquí y siempre, nada tendrán que ver, jamás, con lo soez, por irónico y gracioso que resulten; son de exquisita cortesía, elegantes, como los trazos mismos, más personales de nuestro músico admirado. Entonces, me parece del máximo acierto, que el autor acuda a nuestra castiza tonadilla, tomando una muy conocida, la de "La tirana del Trípili", de

Blas de Laserna (1751-1816), compositor navarro, tonadillero prestigioso, que verdaderamente, articula por entero *Los requiebros*, en un ejemplo admirable de lo que es servicio de lo popular en arte. Este primer número de *Goyescas*, se ha dedicado "A Emil Sauer" (1862-1943), fabuloso pianista alemán, discípulo de Liszt, entusiasta intérprete de esta gran obra.

### **Primera Parte - Nº 2 COLOQUIO EN LA REJA**

Intitulado "*Duo de amor*", el segundo número de *Goyescas* para piano, *Coloquio en la reja*, es la plática entre dos enamorados, universal, pero que ya *En la reja*, se torna en lago españolismo, a punto de convertirse como contribución a la "españolada". Su dialogar, Granados lo apoya en una polifonía, que es precioso referir a "voces" más que a contrapuntos escolásticos, consideradas dentro de un criterio muy libre, aún cuando el trabajo compositivo resultante espléndido. Su esencia, en el fondo, no es la guitarra quintaesenciada -como lo es la de la "Fantasía bética", de Manuel de Falla-, si no nuestro instrumento más genuino y tantas veces acompañante de nuestros cantares. Ese regusto oriental, que, frecuentemente, se deja observar en la obra del gran compositor español, quizá se denote aquí como en ningún otro número de *Goyescas*... Su escritura, pudo haberse comenzado en Diciembre de 1909...

### **Primera Parte - Nº 3 EL FANDANGO DE CANDIL**

No *Del candil*, como tantos han escrito equivocadamente, mira a Madrid, hacía un entorno madrileño que Granados amó de modo especialísimo a través de las pinturas que Goya suscribió sobre el mismo tema. Detengámonos en la indicación de nuestro compositor en la traducción francesa: "avec beaucoup de rythme"; esto es importante: "con



mucho ritmo”, lo cual nos mueve a señalar esa preferencia rítmica ante todo, un “cuadro de ritmo y color populares” que, verdaderamente, es *El fandango de candil*: baile popular bien concreto, en local cerrado y alumbrado por un candil. 1912, es la fecha de su escritura, dedicada “A Ricardo Viñes” (1875-1943), cultivador de la música contemporánea, antecedido por Edouard Risler, destinatario del *Coloquio*.

### Primera Parte - N° 4

#### QUEJAS, Ó LA MAJA Y EL RUISEÑOR

No podría encontrarse broche mas hermoso que estas *Quejas*, para cerrar la Primera Parte de las *Goyescas* para piano... Todo es nostalgia, melancolía, dolor, desesperación, no importa su carácter de relato íntimamente sentido y dialogante con un pájaro que, al final, será protagonista, en un piano onomatopéyico de nada fácil logro interpretativo. Resulta imposible admitir, que este auténtico “lied”, sea consecuencia de una inspiración en el concreto dato popular de una canción que, Enrique Granados, escuchó a una jovencita en las afueras de Valencia...; su melodía aflora entre la bien urdida trama polifónica, que utiliza cuatro voces o líneas contrapuntísticas... Es el más conocido de los seis fragmentos de las *Goyescas*, y es uno de los más últimos frutos de nuestro admirado músico que, esta vez, abandona su dedicatoria a un coloso del piano, dedicándoselo “A Amparo”, su amada esposa, la que le acompañaría en su vida y en su muerte. Será fechado este número, en “Barcelona, 16 Junio 1910”.

Una intitulada Balada, abre la Segunda Parte de las *Goyescas* pianísticas de Enrique Granados, como **N°5** de la colección, momento que se reconoce como **EL AMOR Y LA MUERTE**, indiscutiblemente, menos conocido que los anteriores cuadros. Los “recuerdos” o alusiones a una anterior temática, se refieren en general, pero dos de ellos, *Coloquio* y *Quejas*,

predominan sobremanera, a guisa de improvisación, surgida de una evocación que puede imaginarse como hasta impensada, nacida del involuntario pero indeleble recuerdo... La expresión de esta balada, grandiosa y trágica, dolorosa en alto modo, emociona profundamente a quien lo escucha. Vuelve su dedicatoria a otros de los virtuosos pianistas de su tiempo: “A Harold Bauer” (1873-1951). Con ella, con *El amor y la muerte*, finaliza la ópera *Goyescas*, de Granados.

Como **N° 6** y ya en la Segunda Parte de la obra para piano, se encuentra el **EPÍLOGO (SERENATA DEL ESPECTRO)**, nueva escena como recapitulación de cuanto ha ocurrido antes y que a la vez, quiere reflejar la imagen fantasmagórica de un *espectro*, que viene a ofrecer una *serenata*, desde el otro mundo, a su amada. El momento posee mayor ironía, gracia y elegancia, que ese aspecto grotesco que muchos han querido ver, sin pasar los límites de una sutil burla, sobre la que se entrelazan temas y giros, tratados en las cinco precedentes situaciones. Es la guitarra, de nuevo, muy protagonista, punteada o rasgueada, insistiendo también en un orientalismo en no pocos pasajes de este *Epílogo*, dentro del cual, llega *el espectro* a “desaparecer, pinzando las cuerdas de su guitarra”, en los últimos tres compases. Abunda mucho más la pasión y el casticismo de una temática consustancial de las enteras *Goyescas*.

Ahora será el gran pianista y pedagogo francés Alfred Cortot (1877-1962) el destinatario del fragmento, cuya escritura puede ser incluida en la Primera Parte de *Los majos enamorados*, subtítulo de *Goyescas*.

#### INTERMEZZO DE “GOYESCAS”

En esta partitura, al pie de su primera página, se dice: “Este *Intermezzo*, fue especialmente compuesto para la primera representación de “*Goyescas*”, en el Metropolitan Opera

House de New York, el 26 de Enero de 1916; no se halla incluido en la partitura original." Es, por lo tanto, la última música del maestro... Afirmemos, antes que nada, que se trata de un momento destacado entre los más conocidos y queridos de la entera creación de Enrique Granados. Lo merecen su alta inspiración, la nobleza de sus líneas, la sencillez de su trazo y su más adecuada orquestación, pues fue originalmente concebida para el foso de la ópera. No son pocas las transcripciones, ciertamente, sobresaliendo muy en particular, la del violonchelo y piano. Pero, pese a su fama, seremos muy pocos los que también queremos su transplante para el piano solo, en el arreglo realizado por el propio compositor.

### **Antonio Iglesias**

*Crítico Musical de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*

### **LUIS FERNANDO PÉREZ** piano

Nace en Madrid en 1977. Estudia con Andrés Sánchez-Tirado en el Conservatorio de Pozuelo de Alarcón donde obtiene las máximas calificaciones. En 1993 ingresa en la Escuela Superior de Música Reina Sofía donde estudia piano con los profesores Dimitri Bashkirov y Galina Egyzarova y música de cámara con la profesora Marta Gulyas. Continúa su formación en la Hochschule de Colonia (Alemania) con Pierre-Laurent Aimard y posteriormente con Alicia de Larrocha, Carlota Garriga y Carmen Bravo de Mompou en la Academia Marshall de Barcelona donde obtiene el "Máster en Música Española".

Ha recibido clases magistrales de maestros como Leon Fleisher, Andras Schiff, Bruno-Leonardo Gelber, Carmen

Bravo de Mompou, Menahem Pressler o Fou Tsong, y ha sido galardonado en numerosos concursos, como el de Ibla (Premio Franz Liszt-Italia) y el Enrique Granados de Barcelona (Premio Alicia de Larrocha).

Imparte clases magistrales en Hungría, Francia y diversas ciudades españolas y es el Asistente de la Cátedra de Música de Cámara en la Escuela Superior de Música Reina Sofía.

Su carrera le ha llevado por diversos escenarios de Europa, Asia y Estados Unidos. Sus interpretaciones en todas sus facetas: en recitales, conjuntos de cámara, o con orquesta han sido acogidas calurosamente por la crítica y el público.

Ha sido invitado por prestigiosos festivales como los de Schleswig-Holstein, La Roque d'Antheron, Festival de La Grange de Meslay, Jacobins en Toulouse, Santander, Quincena Musical Donostiarra, Granada, Musika-Musica de Bilbao, etc.

Ha colaborado con orquestas como Sinfónica de Barcelona y Nacional de Cataluña, Real Filharmonia de Galicia, Sinfónica de Bilbao, Sinfonia Varsovia, Ensemble Orchestral de Paris, Orchestra Ensemble de Kanazawa, Orquesta de Cámara Franz Liszt de Budapest, Orquesta de Cámara de Mannheim y con directores como José Ramón Encinar, Antoni Ros Marbá, Günther Neuhold, Wilson Hernando, Kazuki Yamada, Jean-Jacques Kantorow, Peter Fraas, etc. Próximamente actuará con la Orquesta Sinfónica del Principado de Asturias. Asimismo ha colaborado como músico de cámara con el violonchelista Adolfo Gutiérrez, el Cuarteto Arriaga, Cuarteto Enesco de Paris, Cuarteto B. Bartok, y con el Cuarteto Artis de Viena.

Su discografía, entre la que destaca la grabación de la *Suite Iberia y Navarra* de Albéniz por la que ha recibido

la Medalla Albéniz, abarca estilos y autores muy distintos. El disco dedicado a las sonatas del Padre Antonio Soler, editado por el sello Mirare, ha sido distinguido como "Disco excepcional" de la revista *Scherzo* y "Choc du Disc" de la revista *Classica* (Francia). Su último trabajo dedicado a Chopin, también editado en el sello Mirare, ha recibido asimismo las distinciones de disco excepcional en la revista *Scherzo* y "Choc du Disc" de la revista *Classica* (Francia).

Sus próximos compromisos le llevarán a Bilbao, Nantes, Tours, Orleans, Chambord, Madrid, Santiago de Compostela, Oviedo, Gijón, Santander, Tokyo, Córdoba, Lisboa, Agen, Moscú, Paris, Lima, Varsovia, Madrid, etc.

[www.luisfernandoperez.com](http://www.luisfernandoperez.com)

---

«A mis profesoras Alicia de Larrocha y Carlota Garriga, esencia de Granados y de su Escuela, por todo... A todo el equipo de grabación y especialmente a José Miguel por su cariño y paciencia. A Magdalena por su ayuda imprescindible y a Denijs de Winter por todo su cariño y dedicación durante la grabación. ¡ Gracias por tu precioso trabajo y piano!  
A mi familia, mi todo. A todos los que me queréis y me apoyáis. A mi Amor y a mi Muerte.»

«A mes professeurs Alicia de Larrocha et Carlota Garriga, essence de Granados et de son École, pour tout... A toute l'équipe d'enregistrement et spécialement à José Miguel pour son amitié et sa patience. A Magdalena pour son aide indispensable et à Denijs de Winter pour toute son amitié et son implication durant l'enregistrement. Merci pour ton précieux travail et pour le piano!  
A ma famille, mon tout. A tous ceux qui m'aiment et me soutiennent. A mon Amour et à ma Mort.»

«To my teachers Alicia de Larrocha and Carlota Garriga, essence of Granados and of his School, for everything.... To all the recording team, especially to José Miguel for his love and patience. To Magdalena for her essential help and to Denijs de Winter for all his love and dedication during the recording. Thanks for your beautiful work and piano!  
To my family, my all. To all of you who love me and support me. To my Love and my Death.»

**Luis Fernando Pérez**



Enregistrement réalisé du 23 au 25 mai 2011 à la Aula de Música de Alcalá de Henares /  
Direction artistique, prise de son et montage : José Miguel Martínez & Magdalena Llamas / Piano Steinway D et accord : Denijs De Winter, Pianomobil / Conception et suivi artistique : René Martin, François-René Martin et Christian Meyrignac / Photos : Myriam Flórez [www.myriamflorez.com](http://www.myriamflorez.com), photos du livret : PH Martin / Design : Jean-Michel Bouchet - LM Portfolio / Réalisation digipack : saga. illico / Fabriqué par Sony DADC Austria. / © & © 2011 MIRARE, MIR 138

**[www.mirare.fr](http://www.mirare.fr)**