



BIS

CD-1116 DIGITAL

ENRIQUE GRANADOS
12 DANZAS ESPAÑOLAS
arranged for guitar & performed by
ANDERS MIOLIN

GRANADOS, Enrique (1867-1916)

Arranged by Anders Miolin for ten-stringed guitar

Danzas españolas, Op. 37 (1892-1900) **73'05**

1	4. Villanesca	6'33
2	5. Andaluza	5'03
3	9. Mazurca	7'07
4	2. Oriental	5'37
5	1. Minueto	3'14
6	7. Valenciana	6'48
7	11. Zambra	7'30
8	3. Zarabanda	5'28
9	12. Arabesca	8'52
10	8. Asturiana	4'46
11	10. Danza triste	5'12
12	6. Rondalla aragonesa	5'13

Anders Miolin, ten-stringed guitar**INSTRUMENTARIUM**

Ten-stringed guitar by François Corbellari, La Chaux-de-Fonds, Switzerland, 1991

Enrique Granados (1867-1916) was born in the small town of Lérida (Lleida) in north-eastern Spain. He later became a pillar of Catalan musical culture, but his musical inspiration was the Madrid evoked in the paintings of Francisco Goya (1746-1828). The Spanish artist thus lies behind both the opera *Goyescas* and the earlier piano suite of the same name, as well as the twelve *Tonadillas* for soprano and piano. The composer was drowned at sea on the return journey from the successful New York première of his opera, when his ship was torpedoed in the English Channel.

Although Granados had a solid training as a pianist, his studies in composition were largely limited to informal sessions with the Catalan composer and musicologist Felipe Pedrell (1841-1922). It was the national romanticism of Pedrell that steered the interests of Granados – as well as those of Albéniz and Falla – towards the riches of Spanish folk music. The names of Granados and Albéniz will always be linked as major figures of the Spanish national school, although there are also other striking parallels between the two composers. Both were, in many respects, products of Catalan rather than Spanish culture. Both were piano virtuosos, who had studied with the same teacher – Joan Pujol in Barcelona – and became famous as interpreters of their own music. Both aspired to become composers of opera, although only *Goyescas* and Albéniz's *Pepita Jiménez* (based on a romantic novel by Juan Valera) remain even on the fringe of the repertoire. Both composers were cut off in their prime at the age of forty-eight. Granados also completed one of Albéniz's compositions (*Azulejos*, 1910) and arranged a second (*Triana* from *Iberia*) for two pianos. From another perspective, however, Albéniz's heady mixture of Andalusian popular music and French impressionism seems remote from Granados's more restrained and conservative style – the influences of Schubert, Schumann, Chopin and even Grieg are often cited. Among guitarists, moreover, the closeness to Albéniz may have been accentuated by the particular Granados pieces which have for so long been staples of the guitar repertoire.

Few collections succeed like the *Danzas españolas* – although all originally written for the piano – in producing such fascinating correspondences between composers, guitarists and guitarist-composers from the end of the nineteenth and beginning of the

twentieth centuries. Surviving concert programmes thus show that Andrés Segovia was already playing Granados transcriptions in 1916, shortly before the composer's death. The two musicians never met, but Segovia was a friend and admirer of the Catalan guitarist-composer Miguel Llobet (1878-1938), who was in turn the star pupil of Francisco Tárrega. Llobet, another luminary of Barcelona's musical life during the first decades of the last century, knew Granados well; he also once (in 1916) shared a New York concert platform with the sixteen-year-old Paquita Madriguera (a protégée of Granados who eventually married Segovia); his programme included a transcription of a *Danza española*. Segovia also actually learned the *Danzas españolas* Nos. 5 and 11, as well as *La Maja de Goya* (one of the *Tonadillas*), by rote from Llobet, before the latter had even written his versions down. As is the case with Albéniz, playing Granados on the guitar seems merely to be restoring the music to the medium which so often inspired it. Not that much special pleading is required here: the opera *Goyescas* had a guitarist on stage; and even apart from the frequent imitations of guitar *punteado* and *rasgueado*, the original piano suite *Goyescas* explicitly asks the performer at one point to imitate the bass notes of a guitar; whilst the final piece (*La Serenada del Espectro*) has the *majo* guitarist fading away, with the composer ironically quoting E-A-D-G-B-E, the now open strings of his instrument. The association of Granados with the guitar, then, is intimate; the tradition of transcribing or arranging his works is a long and venerable one.

The *Danzas españolas* are early works, originally appearing singly through the 1890s, often without names or dates. They were not – unlike the piano version of *Goyescas* – originally conceived as a suite and are therefore more analogous to the twelve compositions (in four *cahiers*) of Albéniz's *Iberia*. In spite of discrepancies in titles, however, the general musical inspiration is clear: for behind the often simple A-B-A form, with the subtle shifts of tempo and major/minor modulations, are the *coplas* (verses) and *estribillos* (refrains) of Spanish folk music.

Oriental (No. 2), *Zambra* (No. 11) and *Arabesca* (No. 12), with their augmented seconds, Phrygian cadences and haunting melismata, show clearly the Arab influence in Andalusian popular music; *Andaluza* (No. 5), perhaps the most famous of all the dances,

is also called *Playera*, after a popular kind of Andalusian air. But Granados was never as immersed in southern Spain as Albéniz, who was convinced of his own ‘Moorish’ ancestry and considered Granada’s Alhambra palace his spiritual home.

Jota (No. 6) is thus a dance from north-eastern Spain; its alternative title of *Rondalla aragonesa* refers to the roving groups of musicians who played nocturnal serenades; *Valenciana* (No. 7), although linked by name to the city, also has a more universal Spanish flavour; *Asturiana* (No. 8) – like another celebrated guitar transcription, Albéniz’s *Asturias* – may have connections with Spain’s northern province, but it is also sometimes called *Sardana* after the Catalan national dance. All three of these pieces, then, have links with Spanish popular culture outside Andalusia.

Minueto (No. 1: sometimes entitled *Galante*), *Mazurca* (No. 9) and *Danza triste* (No. 10), also known as *Romántica* and *Melancólica* respectively, seem to suggest a broader European musical tradition, whether courtly, popular or Romantic. *Mazurca* certainly has Chopinesque elements, but *Minueto*, which has been linked both to the *bolero* and the Murcian *parrinda*, has little – beyond the plaintive, Grieg-like middle section – to suggest a graceful dance. *Danza triste* itself, however melancholy, is also lively and robustly rhythmical. All three pieces are perhaps close to the kind of Spanish salon music the younger Granados often needed to play in the bars of Barcelona.

More ambivalent are *Zarabanda* (No. 3) and *Villanesca* (No. 4): the former (also known as *Fandango*) recalls the wilder Iberian origins of the stately French dance; the latter – here with an insistent ostinato motif – was a traditional popular counterpart, in both Spain and Italy, to the more sophisticated madrigal.

Considering the affinity and the historical ties of this music to the guitar, it is a pleasure to have a complete version of the *Danzas españolas* in solo guitar transcription – possibly the first ever recorded. As it is in some ways a pity that the modern ordering of the collection has become so rigid, it is also entirely appropriate that Anders Miolin has chosen to group the dances according to his own taste.

© *John Skinner 2002*

(Particularly helpful in compiling these notes were Graham Wade and Gerard Garno's *A New Look at Segovia. His Life His Music* (1997) and – naturally – the new edition of *Grove*, with Mark Larrad's authoritative entry on Granados.)

Anders Miolin was born in Stockholm in 1961. He began his formal musical training at an unusually early age. He studied at the academies of music in Copenhagen, Malmö and Basel with Per-Olof Johnson and Oscar Ghiglia, obtaining two soloist diplomas. With his very personal repertoire, which he performs on specially designed guitars allowing a greater compass and a richer palette, he has received outstanding reviews and won a number of renowned national and international prizes and awards including three first prizes at international competitions. In 1997, he was appointed to the prestigious post of guitar lecturer at the Hochschule Musik und Theater Zürich. Anders Miolin has also recorded his own transcriptions of music by Erik Satie which he performs on the alto guitar (BIS-CD-586) as well as the complete works for solo guitar by Heitor Villa-Lobos (BIS-CD-686) and music by Maurice Ravel (BIS-CD-886), Claude Debussy (BIS-CD-986) and English composers (BIS-CD-926).

Enrique Granados wurde in der kleinen Stadt Lérida (Lleida) im Nordosten Spaniens geboren. Später wurde er einer der Pfeiler des katalanischen Musiklebens, doch seine musikalische Inspiration war das Madrid, wie es die Gemälde Francisco Goyas (1746-1828) evozierten. Dieser spanische Maler steht daher sowohl hinter der Oper *Goyescas* und der frühen Klaviersuite desselben Namens, wie auch hinter den zwölf *Tonadillas* für Sopran und Klavier. Auf der Heimreise von der erfolgreichen Première seiner Oper in New York ertrank der Komponist, als sein Schiff im Ärmelkanal torpediert wurde.

Obwohl Granados eine solide Ausbildung als Pianist genoß, beschränkten sich seine Kompositionsstudien im wesentlichen auf zwanglose Zusammenkünfte mit dem katalanischen Komponisten und Musikwissenschaftler Felipe Pedrell (1841-1922). Es war die Nationalromantik Pedrells, die die Aufmerksamkeit von Granados – wie auch die von Albéniz und de Falla – auf die Reichtümer der spanischen Volksmusik lenkte. Die Namen Granados und Albéniz werden stets gemeinsam als Exponenten der spanischen Schule genannt werden, wenngleich es auch andere verblüffende Parallelen zwischen den beiden Komponisten gibt. Beide waren in mehrfacher Hinsicht Produkte mehr der katalanischen denn der spanischen Kultur. Beide waren Klaviervirtuosen, die bei demselben Klavierlehrer – Joan Pujol in Barcelona – studiert hatten und als Interpreten ihrer eigenen Musik berühmt wurden. Beide strebten danach, Opern zu schreiben, wenngleich nur *Goyescas* und Albéniz' *Pepita Jiménez* (nach einem Roman von Juan Valera) sich im Repertoire – oder besser: an dessen Rande – behaupten konnten. Beide Komponisten starben in ihrer Blütezeit, 48jährig. Granados vollendete eine Komposition von Albéniz (*Azulejos*, 1910) und bearbeitete eine zweite (*Triana* aus *Iberia*) für zwei Klaviere. Andererseits scheint Albéniz' ungestüme Mischung aus andalusischer Volksmusik und französischem Impressionismus weit entfernt von Granados' eher maßvollem und konservativem Stil, dem der Einfluß von Schubert, Schumann, Chopin und selbst Grieg deutlich anzumerken ist. Unter Gitarristen zumal mag die Nähe zu Albéniz durch diejenigen Werke von Granados akzentuiert worden sein, die seit langem Kernstücke des Gitarrenrepertoires sind.

Wenigen Sammlungen gelingt es wie den (ursprünglich gänzlich für Klavier geschriebenen) *Danzas españolas*, derart faszinierende Wechselbeziehungen zwischen Komponisten, Gitarristen und komponierenden Gitarristen am Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts hervorzurufen. Erhaltenen Konzertprogrammen etwa ist zu entnehmen, daß Andrés Segovia bereits 1916, kurz vor dem Tod des Komponisten, Granados-Transkriptionen spielte. Die beiden Musiker begegneten einander nie, doch Segovia war ein Freund und Bewunderer des katalanischen Gitarristen und Komponisten Miguel Llobet (1878-1938), der seinerseits der „Star“ unter den Schülern Francisco Tárregas war. Llobet, ein weiteres Glanzlicht im Musikleben Barcelonas in den ersten Jahrzehnten des vergangenen Jahrhunderts, kannte Granados gut. 1916 konzertierte er mit der sechzehnjährigen Paquita Madriguera, die von Granados protegiert wurde und später Segovia heiratete; sein Programm enthielt eine Transkription einer *Danza española*. Außerdem lernte Segovia die *Danzas españolas* Nr. 5 und 11 sowie *La Maja de Goya* (eine der *Tonadillas*) von Llobet auswendig, noch bevor dieser seine Fassungen aufgeschrieben hatte. Ebenso wie bei Albéniz hat man den Eindruck, die Musik werde nur dem Instrument wiedergegeben, das sie so oft inspiriert hat. Freilich ist hier keine besondere Fürsprache vonnöten: Die Oper *Goyescas* verlangt nach einem Gitarristen auf der Bühne; neben der häufigen Imitation des gitarristischen Punteado und Rasgueado fordert die Klavierversion *Goyescas* den Spieler an einer Stelle ausdrücklich auf, die Bassnoten einer Gitarre nachzuahmen, und im Schlußstück (*La Serenada del Espectro*) wird der Majo-Gitarrist immer leiser, während der Komponist ironisch die Noten E-A-D-G-H-E zitiert, die nunmehr leeren Saiten seines Instruments. Es liegt also nahe, Granados und die Gitarre zusammenzubringen; die Transkription bzw. Bearbeitung seiner Werke hat denn auch eine lange Tradition.

Bei den *Danzas españolas* handelt es sich um Frühwerke, die im Laufe der 1890er Jahre einzeln – und oftmals ohne Name und Datum – erschienen. Anders als die Klavierfassung der *Goyescas* waren sie ursprünglich nicht als Suite konzipiert; sie sind daher eher den zwölf Kompositionen (in vier Heften) von Albéniz' *Iberia* vergleichbar. Trotz Abweichungen in den Titeln ist die allgemeine musikalische Inspiration offenkundig:

Hinter der oftmals schlichten ABA-Form mit den subtilen Tempowechseln und Dur-/Moll-Modulationen stehen die *coplas* (Strophen) und *estribillos* (Refrains) der spanischen Volksmusik.

Mit ihren übermäßigen Sekunden, phrygischen Kadenzen und betörenden Melismen zeigen *Oriental* (Nr. 2), *Zambra* (Nr. 11) und *Arabesca* (Nr. 12) deutlich den arabischen Einfluß in der andalusischen Volksmusik; *Andaluza* (Nr. 5), der vielleicht berühmteste der Tänze, wird nach einem populären andalusischen Lied auch *Playera* genannt. Doch Granados war lange nicht so von Südspanien beeinflusst wie Albéniz, der von seiner maurischen Abstammung überzeugt war und die Alhambra in Granada als seine geistige Heimat ansah.

Jota (Nr. 6) ist denn auch ein Tanz aus dem Nordosten Spaniens; sein alternativer Titel *Rondalla* verweist auf die umherziehenden Musikanten, die des Nachts Serenaden spielten; *Valenciana* (Nr. 7) ist, obschon namentlich mit der Stadt verbunden, von allgemeinerem spanischen Charakter; *Asturiana* (Nr. 8) könnte – wie eine andere berühmte Gitarrentranskription, *Asturias* von Albéniz – mit den nördlichen Regionen Spaniens in Verbindung gebracht werden, doch nennt man sie mitunter auch *Sardana* (nach dem katalanischen Nationaltanz). Alle drei Stücke aber stehen mit der spanischen Volkskultur außerhalb Andalusiens in Verbindung.

Minueto (Nr. 1; manchmal auch mit dem Titel *Galante*), *Mazurca* und *Danza triste* (Nr. 9 und 10, bekannt auch als *Romántica* und *Melancólica*) scheinen sich in die europäische Musiktradition einzufügen, sei sie höfisch, folkloristisch oder romantisch. *Mazurca* klingt sicherlich an Chopin an, doch das *Minueto*, das man sowohl mit dem Bolero als auch mit der Parrinda aus Murcia in Verbindung gebracht hat, will – von dem klagenden Mittelteil in der Art Griegs abgesehen – einem graziösen Tanz kaum ähnlich sehen. *Danza triste* wiederum ist bei aller Melancholie auch lebhaft und von robuster Rhythmik. Alle drei Stücke entsprechen vielleicht jener spanischen Salonmusik, die der junge Granados in den Bars von Barcelona zu spielen hatte.

Ambivalenter sind *Zarabanda* (Nr. 3, bekannt auch als *Fandango*) und *Villanesca* (Nr. 4): Jenes erinnert an die ungebundeneren iberischen Wurzeln des stattlichen französ-

sischen Tanzes; dieses – hier mit einem insistenten Ostinatomotiv – war in Spanien und Italien traditionellerweise das volkstümliche Pendant zum hochkultivierten Madrigal.

Unter Berücksichtigung der Anlage und historischen Bezüge dieser Musik zur Gitarre ist es erfreulich, diese Version der *Danzas españolas* in Transkription für Sologitarre zu haben, wahrscheinlich die erste Einspielung überhaupt. Nachdem bedauerlicherweise in vielerlei Hinsicht die moderne Reihenfolge der Sammlung mit der Zeit so starr wurde, ist es äußerst passend, dass Anders Miolin sich dafür entschied, die Tänze nach seinem eigenen Geschmack zusammenzustellen.

© John Skinner 2002

(Bei der Erstellung dieses Textes waren besonders hilfreich: Graham Wade & Gerard Garno: *A New Look at Segovia. His Life, His Music* [1997] und, selbstverständlich, der maßgebende Artikel „Granados“ von Mark Larrad in der Neuauflage des *Grove Dictionary*.)

Anders Miolin wurde 1961 in Stockholm geboren. Seine musikalische Ausbildung begann er in ungewöhnlich jungen Jahren. Er studierte an den Musikhochschulen in Kopenhagen, Malmö und Basel bei Per-Olof Johnson und Oscar Ghiglia und erhielt zwei Solistendiplome. Mit seinem sehr individuellen Repertoire, das er auf eigens angefertigten Gitarren mit größerem Tonumfang und Klangfarbenreichtum spielt, hat er hervorragende Kritiken erhalten und eine Reihe von renommierten nationalen und internationalen Preisen bei internationalen Wettbewerben gewonnen. 1997 wurde ihm die angesehen Dozentur für Gitarre an der Hochschule Musik und Theater Zürich anvertraut. Anders Miolin hat Einspielungen eigener Transkriptionen von Werken Erik Saties auf der Altgitarre vorgelegt (BIS-CD-586) sowie sämtliche Werke für Sologitarre von Heitor Villa-Lobos (BIS-CD-686), Werke von Maurice Ravel (BIS-CD-886), Claude Debussy (BIS-CD-986) und englischer Komponisten (BIS-CD-926).

Enrique Granados est né dans la petite ville de Lérida (Lleida) dans le nord-est de l'Espagne. Il devint un pilier de la culture musicale catalane mais son inspiration musicale était la Madrid évoquée dans les tableaux de Francisco Goya (1746-1828). L'artiste espagnol est ainsi présent dans l'opéra *Goyescas* et l'antérieure suite pour piano du même nom, ainsi que dans les douze *Tonadillas* pour soprano et piano. Le compositeur se noya quand son navire fut torpillé dans la Manche lors de son voyage de retour après la création newyorkaise couronnée de succès de son opéra.

Quoique Granados eût une solide formation de pianiste, ses études de composition se limitaient surtout à des séances informelles avec le compositeur et musicologue catalan Felipe Pedrell (1841-1922). C'était le romantisme national de Pedrell qui contrôlait l'intérêt de Granados – comme celui d'Albéniz et de Falla – vers les richesses de la musique folklorique espagnole. Les noms de Granados et d'Albéniz seront toujours reliés comme figures importantes de l'école nationale espagnole bien qu'il existe aussi d'autres parallèles frappants entre les deux compositeurs. Sous plusieurs points de vue, les deux étaient des produits de la culture catalane plutôt qu'espagnole. Les deux étaient des virtuoses du piano qui avaient étudié avec le même professeur – Joan Pujol à Barcelone – et qui devinrent célèbres comme interprètes de leur propre musique. Les deux aspiraient à devenir des compositeurs d'opéra même si seuls *Goyescas* et *Pepita Jiménez* d'Albéniz (basé sur un roman de Juan Valera) demeurent en marge du répertoire. Les deux compositeurs furent ravis par la mort à la fleur de l'âge, à 48 ans. Granados termina aussi l'une des compositions d'Albéniz (*Azulejos*, 1910) et en arrangea une seconde (*Triana* tirée d'*Iberia*) pour deux pianos. D'une autre perspective cependant, le mélange enivrant d'Albéniz de musique populaire andalouse et d'impressionnisme français semble loin du style plus contenu et conservateur de Granados – les influences de Schubert, Schumann, Chopin et même Grieg sont souvent mentionnées. Parmi les guitaristes cependant, la proximité d'Albéniz pourrait avoir été accentuée par les pièces particulières de Granados qui sont depuis longtemps des morceaux de base du répertoire pour la guitare.

Peu de collections réussissent comme les *Danzas españolas* – bien qu'elles furent toutes écrites d'abord pour le piano – à établir des correspondances aussi fascinantes

entre compositeurs, guitaristes et compositeurs-guitaristes de la fin du 19^e siècle et du début du 20^e. Des programmes de concert conservés nous montrent ainsi qu'Andrés Segovia jouait déjà les transcriptions de Granados en 1916, peu avant la mort du compositeur. Les deux musiciens ne se sont jamais rencontrés mais Segovia était un ami et admirateur du compositeur-guitariste catalan Miguel Llobet (1878-1938) qui, à son tour, était l'élève-étoile de Francisco Tárrega. Llobet, un autre luminaire de la vie musicale de Barcelone pendant les premières décennies du siècle dernier, connaissait bien Granados; il partagea une fois (en 1916) une scène de concert de New York avec Paquita Madriguera âgée de 16 ans (une protégée de Granados qui finit par épouser Segovia); son programme renfermait une transcription d'une *Danza española*. Segovia apprit aussi en fait les *Danzas españolas* nos 5 et 11 ainsi que *La Maja de Goya* (l'une des *Tonadillas*) par oreille de Llobet, avant que ce dernier ait même mis ses versions par écrit. Comme c'est le cas avec Albéniz, de jouer Granados sur la guitare ne semble que ramener la musique au moyen d'expression qui l'a si souvent inspirée. On n'a pas besoin de plaidoirie spéciale ici: l'opéra *Goyescas* demande un guitariste sur la scène; et même hormis les fréquentes imitations de guitare *punteado* et *rasgueado*, la suite pour piano originale *Goyescas* fait explicitement appel à l'interprète à un moment donné pour imiter les notes basses d'une guitare; tandis que le guitariste *majo* s'esquive dans la pièce finale (*La Serenada del Espectro*), le compositeur cite ironiquement mi-la-ré-sol-si-mi, les cordes maintenant à vide de son instrument. L'association de Granados à la guitare est alors intime; la tradition de transcrire ou d'arranger ses œuvres est longue et vénérable.

Les *Danzas españolas* sont des œuvres de jeunesse, sorties d'abord une par une dans les années 1890, souvent sans nom ni date. Contrairement à la version pour piano de *Goyescas*, elles ne furent pas conçues originalement pour former une suite et c'est pourquoi elles sont plus analogues aux douze compositions (en quatre cahiers) d'*Iberia* d'Albéniz. Malgré des divergences dans les titres, l'inspiration musicale générale est cependant claire: car derrière la forme souvent simple A-B-A avec des changements subtils de tempo et les modulations majeures/mineures, se trouvent les *coplas* (versets) et *estribillos* (refrains) de la musique folklorique espagnole.

Avec leurs secondes augmentées, leurs cadences phrygiennes et leurs mélismes hantants, *Oriental* (no 2), *Zambra* (no 11) et *Arabesca* (no 12) montrent clairement l'influence arabe dans la musique populaire andalouse; *Andaluza* (no 5), peut-être la plus célèbre de toutes les danses, est aussi appelée *Playera* d'après une sorte populaire d'air andalou. Mais Granados ne fut jamais aussi plongé en Espagne du sud qu'Albéniz qui était convaincu de sa propre descendance «mauresque» et considérait le palais de l'Alhambra de Grenade comme sa demeure spirituelle.

Jota (no 6) est ainsi une danse du nord-est de l'Espagne; son titre alternatif de *Rondalla aragonesa* se réfère aux groupes vagabonds de musiciens qui jouaient des sérénades nocturnes; quoique reliée à la ville par son titre, *Valenciana* (no 7) dégage aussi un parfum espagnol plus universel; *Asturiana* (no 8) – à l'exemple d'une autre transcription réussie pour guitare, celle d'*Asturias* d'Albéniz – pourrait avoir des liens avec la province septentrionale de l'Espagne mais elle est aussi parfois appelée *Sardana* d'après la danse nationale catalane. Toutes ces trois pièces sont ainsi reliées à la culture populaire espagnole hors de l'Andalousie.

Minueto (no 1: intitulé parfois *Galante*), *Mazurca* (no 9) et *Danza triste* (no 10), connues aussi sous les titres de *Romántica* et *Melancólica*, semblent suggérer une tradition musicale européenne plus large, soit de cour, populaire ou romantique. *Mazurca* renferme certainement des éléments chopinesques mais *Minueto*, qui a été relié au *bolero* et à la *parrinda* de Murcia, a peu de chose – outre la section centrale plaintive à la Grieg – pour suggérer une danse gracieuse. Quoique mélancolique, *Danza triste* elle-même s'anime aussi et son rythme est robuste. Ces trois pièces sont peut-être proches du genre de musique de salon espagnole que le jeune Granados devait souvent jouer dans les cafés de Barcelone.

Zarabanda (no 3) et *Villanesca* (no 4) sont plus ambivalentes: connue aussi sous le titre de *Fandango*, la première rappelle les origines ibériennes plus débridées de la majestueuse danse française; la seconde – ici avec un motif ostinato tenace – était une contrepartie populaire traditionnelle, en Espagne comme en Italie, du madrigal plus recherché.

Vu l'affinité et les liens historiques de cette musique avec la guitare, c'est un plaisir d'avoir une version complète des *Danzas españolas* en transcription pour guitare solo – peut-être même leur tout premier enregistrement. Comme il est en fait assez malheureux que l'ordre moderne de la collection soit devenu si rigide, il est également absolument juste qu'Anders Miolin ait choisi de regrouper les danses selon son propre goût.

© **John Skinner 2002**

(*A New Look at Segovia. His Life His Music* (1997) de Graham Wade et Gerard Garno ainsi que – naturellement – la nouvelle édition du *Grove* (avec l'entrée informative de Mark Larrad sur Granados) m'ont particulièrement aidé à compiler ces commentaires.

Anders Miolin est né à Stockholm en 1961. Il commença exceptionnellement jeune à apprendre la musique. Il étudia aux académies de musique de Copenhague, Malmö et Bâle avec Per-Olof Johnson et Oscar Ghiglia, obtenant deux diplômes de soliste. Avec son répertoire très personnel exécuté sur des guitares spéciales permettant une étendue plus vaste et une palette plus riche, il a reçu des critiques sensationnelles et gagné plusieurs prix et honneurs nationaux et internationaux renommés dont trois premiers prix lors de compétitions internationales. En 1997, il devint professeur de guitare au Hochschule Musik und Theater Zürich. Anders Miolin a aussi enregistré ses propres transcriptions de musique d'Eric Satie interprétées sur la guitare alto (BIS-CD-586), l'intégrale des œuvres pour guitare solo de Heitor Villa-Lobos (BIS-CD-686) ainsi que des œuvres de Maurice Ravel (BIS-CD-886), Claude Debussy (BIS-CD-986) et de la musique de compositeurs anglais (BIS-CD-926).

Recording data: May 2000 at Länna Church, Sweden

Balance engineer/Tonmeister: Dirk Lüdemann

Producer: Dirk Lüdemann

2 Neumann M 149 Tube microphones; microphone amplifier by Didrik De Geer, Stockholm;

Jünger Audio D 01 AD converter; Genex GX 8000 MOD recorder; Stax headphones

Digital editing: Dirk Lüdemann

Cover text: © John Skinner 2002

Translations: Horst A. Scholz (German); Arlette Lemieux-Chené (French)

Front cover concept: Denise Eyer-Oggier

Typesetting, lay-out: Andrew Barnett, Compact Design Ltd., Saltdean, Brighton, England

BIS CDs can be ordered from our distributors worldwide.

If we have no representation in your country, please contact:

BIS Records AB, Stationsvägen 20, S-184 50 Åkersberga, Sweden

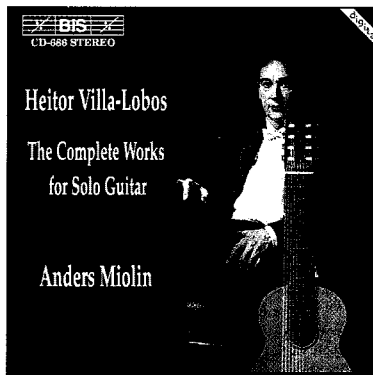
Tel.: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 30 • Fax: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 40

e-mail: info@bis.se • Website: <http://www.bis.se>

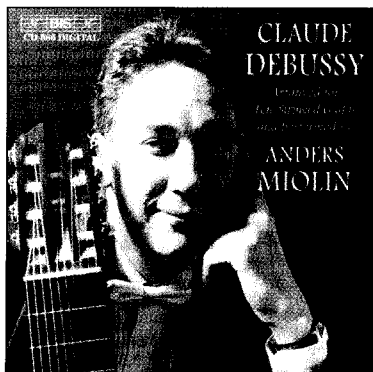
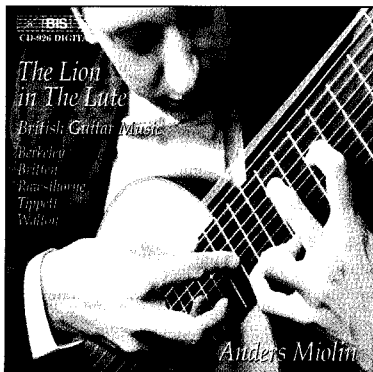
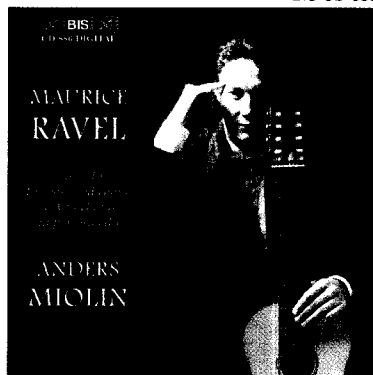
© & © 2003, BIS Records AB, Åkersberga.

Under perioden 2002-2005 erhåller BIS Records AB stöd till sin verksamhet från Statens kulturråd.

BIS-CD-686



BIS-CD-886



BIS-CD-926

BIS-CD-986