

## Vorwort

Die zwölf *Danzas españolas* von Enrique Granados (1867–1916) wurden vermutlich in den Jahren 1888/89 entworfen, als sich der Komponist in Paris aufhielt, um die neuere französische Musik kennenzulernen und seine Klaviertechnik zu verfeinern. Da keine datierten Autographe überliefert sind, lässt sich der Zeitraum für die ausgearbeiteten Niederschriften der Stücke allerdings nicht genau bestimmen. Zumindest der erste Teil des Werks muss jedoch spätestens zu Beginn des Jahres 1892 fertiggestellt worden sein, da die ersten drei Tänze in einer eigenen, heute verschollenen Orchesterbearbeitung am 10. April desselben Jahres im Teatre Líric in Barcelona aufgeführt wurden.

Die Tänze stehen allerdings weniger in der Tradition neuerer französischer Klaviermusik etwa Claude Debussys, sondern beziehen sich in ihrer Musik- und Formensprache eher auf die Lyrischen Stücke und Tänze Edvard Griegs oder die Klaviermusik Frédéric Chopins. In den zwischen 1892 und 1895 im Verlag Pujol (Barcelona) veröffentlichten Erstausgaben der vier Hefte mit jeweils drei Nummern war den Tänzen mit Ausnahme der Nr. IV, die von Beginn an mit *Villanesca* überschrieben war, nur ein Gesamttitel beigegeben, der sie als „spanisch“ auswies, ohne sie aber konkret auf Landschaften, Tänze oder Stimmungen zu beziehen. Auch die zu Lebzeiten Granados' nachgedruckten Ausgaben weisen keine eigenständigen Überschriften auf. Die inzwischen eingebürgerten Titel fanden erst nach seinem Tod offensichtlich über die zahlreichen Bearbeitungen für andere Besetzungen Eingang in die Drucke. Sie sind zugleich ein Beleg, zu welcher großen Popularität es die *Danzas españolas* auch jenseits der iberischen Halbinsel gebracht hatten und wie groß daher das Bedürfnis geworden war, das spanische Idiom durch Titel zu präzisieren.

Um ihre Verbreitung zu fördern, hatte Granados schon zu Lebzeiten verschiedene Maßnahmen ergriffen. Zum einen widmete er die einzelnen Tänze oder ganze Hefte bedeutenden Persönlichkeiten wie etwa dem Maler Joaquín Vancells (Nr. III) oder dem Komponisten und Pianisten César Cui (Heft III mit Nr. VII–IX). Zum anderen sandte er die Druckausgaben unter anderem an Edvard Grieg, Jules Massenet und César Cui, die sie teilweise wiederum befreundeten Pianisten wie Ricardo Viñes empfahlen und in Briefen ihre ersten Eindrücke übermittelten. So rühmte Massenet die große musikalische Reinheit der Tänze und deren neue Klänge; er hob ferner hervor, es gebe darin ein pittoreskes Element, das typisch für Granados sei (vgl. Brief vom 3. August 1892, *Correspondencia epistolar (1892–1916) de Enrique Granados*, hrsg. von Miriam Perandones, Barcelona 2016, S. 101 f.). Und der Pianist Charles-Wilfrid de Bériot war besonders von Nr. II eingenommen, in der er eine charmante Melancholie entdeckte, während Cui das Heft II für sein prachtvolles Kolorit bewunderte, das er als ein erfrischendes Gegenmittel betrachtete, wenn man der übrigen neuen Musik überdrüssig geworden sei (vgl. Brief vom 25. November 1892, *Correspondencia*, S. 134).

Uraufführungsdaten zu den *Danzas españolas* sind nicht bekannt; die Angabe einiger Biographen, Granados habe bereits in seinem Konzert am 20. April 1890 im Teatre Líric in Barcelona einige der Tänze erstmals öffentlich vorgegetragen, hat sich nach Einsicht in den Programmzettel als falsch erwiesen. Aber Granados trug nachweislich einzelne Nummern der *Danzas españolas* mehrfach während seiner Konzerttournée vor, so noch Anfang 1916 bei einem Konzert in New York. Um 1912 sowie 1916 spielte er zudem einige Tänze (Nr. II, V, VII, X) selbst teils auf Welt-Mignon-Klavierrollen teils auf Wachs-Zylinder ein, wozu sich für die Nr. VII und X–XII Handexemplare mit Eintragungen erhalten haben. Interessant ist in diesem Zusammenhang insbesondere die Einrichtung, die Grana-

dos von Nr. VII in seinem Handexemplar vornahm, das heute im Archiv Alicia de Larrocha in Barcelona aufbewahrt wird. Da Granados hierfür ein Exemplar der nach 1914 erschienenen Ausgabe von Unión Musical verwendete, dürfte diese Bearbeitung im Hinblick auf die 1916 erfolgte Einspielung vorgenommen worden sein. Granados entwickelte hier aus den gebrochenen Akkorden der ersten sieben Takte ab Takt 4 eine kleine sekundweise steigende Melodie, indem er die oberen Noten der Akkorde liegen ließ; zudem änderte er die Begleitung in ihrer Artikulation und ihren Notenwerten. In ähnlicher Weise gestaltete er auch andere Stellen. Da durch alle diese Eingriffe sowohl das melodische Moment als auch die Gitarrenklänge hervorgehoben wurden, kam der volkstümliche Charakter nun noch besser zur Geltung (zu diesen Änderungen siehe die *Bemerkungen* am Ende der vorliegenden Edition).

Unklar bleibt indes, ob die Änderungen sich einem gewandelten ästhetischen Ideal, spielpraktischen Erwägungen oder vielleicht seiner pädagogischen Tätigkeit verdanken. Zwar enthalten die um 1912 entstandenen Aufnahmen von Nr. VII schon etliche der beschriebenen Umarbeitungen, doch es gibt keine Anzeichen dafür, dass Granados eine Veröffentlichung dieser revidierten Fassung ins Auge gefasst hat, weshalb die vorliegende Edition auf eine Herausgabe der im Handexemplar schriftlich dokumentierten Version verzichtet. Die wesentlichen Änderungen sind in den *Einzelbemerkungen* sowohl für Nr. VII als auch für Nr. X–XII mitgeteilt. Jenseits der Frage nach dem vom Komponisten definitiv beabsichtigten Notentext bleiben Granados' Einspielungen wichtige Quellen im Hinblick auf Tempowahl und Agogik, ja insgesamt auf die Vortragsweise jener Stücke (einige in den Drucken zweifelhaftes Lesarten ließen sich durch die Aufnahmen klären).

Zusammen mit Isaac Albéniz' *Suite espagnole* haben Granados' *Danzas españolas* vielleicht wie kaum ein anderes Werk die Vorstellung von einer typisch spanischen Musik am Ende des 19. Jahrhunderts geprägt.

Allen in den *Bemerkungen* genannten Bibliotheken und Archiven sei für freundlich zur Verfügung gestelltes Quellenmaterial herzlich gedankt.

Berlin, Herbst 2018  
Ullrich Scheideler

## Preface

The twelve *Danzas españolas* by Enrique Granados (1867–1916) were presumably drafted in the years 1888/89, when the composer was visiting Paris to polish his piano technique and to get to know recent French music. No dated autographs have come down to us, so we cannot determine with any precision when Granados actually committed these pieces to paper in their final form. However, at least the first part of the collection must have been finished at the beginning of 1892, because the first three dances were performed on 10 April of that year in an orchestral version by Granados (since lost) at the Teatre Líric in Barcelona.

The *Danzas* do not really belong to the tradition of recent French piano music, however, such as was being composed by Claude Debussy at the time. In their form and musical language they refer rather to the Lyric Pieces and dances of Edvard Grieg, or the piano works of Frédéric Chopin. The *Danzas* were first published by Pujol of Barcelona between 1892 and 1895, appearing in four volumes of three dances each. Only no. IV was given its own title from the start, namely *Villanesca*, whereas the others were only given the overall title *Danzas españolas*, thus describing them as “Spanish” without any specific reference to landscapes, dances or moods. Nor do any of the editions reprinted in Granados’s lifetime have individual titles.

It was only after his death that the titles by which they are known today entered into general currency. This was obviously a result of the numerous arrangements that these dances enjoyed for various instrumental combinations. The titles are at the same time proof of the immense popularity of these *Danzas españolas* beyond the shores of the Iberian peninsula, and testify to there being a great need to explain their Spanish idioms more precisely by giving them specific names.

Granados had himself undertaken various measures to try and promote his dances. He dedicated individual dances and even whole sets of them to important personalities such as the painter Joaquín Vancells (no. III) and the composer-pianist César Cui (vol. III, containing nos. VII–IX). And Granados also sent printed copies to Edvard Grieg, Jules Massenet and César Cui, who in turn recommended them to their pianist friends (such as Ricardo Viñes) and wrote back to Granados to offer their initial impressions. Thus Massenet praised the great musical purity of the dances and the new sounds they offered; he also highlighted the picturesque elements that he regarded as being typical of Granados (cf. his letter of 3 August 1892, *Correspondencia epistolar (1892–1916) de Enrique Granados*, ed. by Miriam Perandones, Barcelona, 2016, pp. 101 f.). And the pianist Charles-Wilfrid de Bériot was especially fond of no. II, whose melancholy he found charming, while Cui admired vol. II for its splendid local colour – he regarded this as a refreshing tonic for those who had otherwise become sick of modern music (cf. his letter of 25 November 1892, *Correspondencia*, p. 134).

We do not know when the *Danzas españolas* were first performed in public. Some of his biographers have claimed that Granados played several of his dances for the first-ever time in his concert in the Teatre Líric in Barcelona on 20 April 1890, though a perusal of the actual programme leaflets shows that this was not the case. But Granados is proven to have performed some of his *Danzas españolas* several times during

his concert tours, such as in early 1916 in a concert in New York. In circa 1912 and in 1916 he also recorded dances nos. II, V, VII and X, partly on Welte-Mignon piano rolls, partly on wax cylinders. The composer’s own printed copies of nos. VII and X–XII have survived, bearing markings in his hand. In this regard, the version of no. VII that Granados made in his personal copy is of particular interest. It is held today in the Alicia de Larrocha archives in Barcelona. Since Granados used a copy of the edition published in 1914 by Unión Musical, this arrangement was presumably made with a view to his recording of 1916. Granados here takes the broken chords of the first seven measures and from m. 4 onwards develops from them a melody ascending in minor seconds by holding over the upper note of each chord; he also alters the articulation and note values of the accompaniment. He proceeds in similar fashion in other passages, too. These interventions serve to emphasise the melodic momentum and its guitar-like allusions, and in turn bring the folksy aspect of the piece more to the fore (for information on these changes, see the *Comments* at the end of this edition).

It remains unclear whether these changes were because of a shifting aesthetic ideal on Granados’s part, a result of practical considerations when playing the piece, or were perhaps made for pedagogical reasons. The recordings he made of no. VII in around 1912 already contain a number of these changes, though there is no sign of Granados ever having considered publishing this revised version. For this reason, we have decided in the present edition not to publish the version documented in Granados’s personal copy. His most important changes are here listed in the *Individual comments*, both for no. VII and for nos. X–XII. Beyond the question of what musical text was intended by Granados to be definitive, his recordings remain important source documents for matters of tempo and agogics; indeed, they are overall of importance for the performance practice of these pieces (some of the doubtful readings in the

published dances can also be clarified by reference to Granados's recordings).

Perhaps more than any other works, Granados's *Danzas españolas*, together with Isaac Albéniz's *Suite espagnole*, helped to define what was regarded as "typically" Spanish music at the end of the 19<sup>th</sup> century.

We wish to express our warm thanks to all the libraries and archives mentioned in the *Comments* who kindly placed their sources at our disposal.

Berlin, autumn 2018  
Ullrich Scheideler

## Préface

C'est probablement en 1888/89, à Paris, où il était venu découvrir la nouvelle musique française et perfectionner sa technique pianistique, qu'Enrique Granados (1867–1916) a esquissé ses douze *Danzas españolas*. Comme aucun autographe daté ne nous est parvenu, il est impossible d'indiquer le moment précis de l'achèvement de ces pièces. On sait en tout cas que la première partie du recueil était terminée au plus tard début 1892 parce que les trois premières danses furent données le 10 avril de cette année-là au Teatre Líric de Barcelone dans une orchestration du compositeur aujourd'hui perdue.

Les *Danzas españolas* sont cependant moins dans la veine de la musique moderne française pour piano d'un Debussy, par exemple, qu'elles ne font penser, par leur langage et leur forme, aux Pièces lyriques et danses d'Edvard Grieg ou à la musique de Frédéric Chopin. Elles n'avaient pas de titre individuel (sauf n° IV, baptisé dès le départ *Villanesca*) dans la première édition –

quatre cahiers de trois morceaux chacun, publiés entre 1892 et 1895 chez Pujol, à Barcelone – et ne renvoyaient pas à des paysages, des danses ou des atmosphères spécifiquement espagnols malgré leur titre générique. Dans les rééditions parues du vivant de Granados, elles sont tout autant dépourvues d'appellation. Les titres qu'elles arborent aujourd'hui ne se sont imposés que dans les nombreuses transcriptions qui en ont été faites après la mort du compositeur. Ils montrent l'immense popularité acquise par le recueil, y compris en dehors de la Péninsule ibérique, et reflètent le besoin qui s'était fait ressentir de préciser le caractère de chaque danse par une appellation appropriée.

Pour promouvoir la diffusion de ses *Danzas españolas*, Granados avait lui-même pris diverses initiatives. D'une part, il avait dédié certaines danses ou un cahier entier à des personnalités comme le peintre Joaquín Vancells (n° III) ou le compositeur et pianiste César Cui (cahier III, n°s VII–IX). D'autre part, il avait envoyé un exemplaire de la partition à Edvard Grieg, Jules Massenet et César Cui, entre autres, lesquels recommandèrent l'œuvre à des amis pianistes comme Ricardo Viñes et en parlèrent dans leur correspondance. Ainsi Massenet fit-il l'éloge de la grande pureté musicale du recueil et des nouvelles sonorités qu'il renferme; il souligna par ailleurs la présence d'un élément pittoresque, typique de Granados selon lui (cf. *Correspondencia epistolar (1892–1916) de Enrique Granados*, éd. par Miriam Perandones, Barcelone, 2016, lettre du 3 août 1892, pp. 101 s.). Le pianiste Charles-Wilfrid de Bériot avait une prédilection pour la danse n° II, dont il aimait la charmante mélancolie, tandis que Cui admirait le somptueux coloris du cahier II, le considérant comme un parfait antidote pour quiconque s'était lassé d'autres genres de nouvelle musique (cf. *Correspondencia*, lettre du 25 novembre 1892, p. 134).

On ignore les dates de première audition des *Danzas españolas*. Certains biographes indiquent que Granados aurait fait entendre plusieurs d'entre elles dès son concert du 20 avril 1890, au Teatre

Líric de Barcelone, mais une consultation du programme de ce concert montre que c'est inexact. Les documents révèlent cependant que le compositeur a joué régulièrement certaines d'entre elles durant ses tournées, la dernière fois début 1916 à New York. En outre, vers 1912, et à nouveau en 1916, il a enregistré les n°s II, V, VII et X, en partie sur des rouleaux de piano mécanique Welte-Mignon, en partie sur des cylindres de cire. Les partitions des n°s VII et X–XII qu'il a utilisées pour ces enregistrements et qui portent ses indications ont été conservées. Sa partition annotée du n° VII, que l'on peut consulter aujourd'hui dans les archives Alicia de Larrocha de Barcelone, est particulièrement intéressante. Il s'est servi en l'occurrence de l'édition Unión Musical parue après 1914, ce qui semble indiquer qu'il a dû préparer cette version spécialement pour l'enregistrement de 1916. Dans cette mouture, il a tiré des accords brisés des sept premières mesures une petite mélodie en secondes ascendantes qui démarre mes. 4 et se nourrit de la note supérieure, tenue, de chaque accord. Il a également modifié la valeur des notes de l'accompagnement et son articulation. D'autres endroits sont transformés de manière analogue. Ces changements renforcent la dimension mélodique du morceau ainsi que ses sonorités de guitare, faisant encore mieux ressortir son caractère folklorique (voir les *Bemerkungen* ou *Comments* à la fin de cette édition pour en savoir plus sur ces modifications).

On ignore cependant si ces changements ont été motivés par des raisons esthétiques, par des considérations de praticabilité pianistique, ou peut-être par l'activité pédagogique du compositeur. L'enregistrement fait vers 1912 renferme déjà plusieurs de ces modifications mais rien n'indique que Granados projetait de publier une révision du n° VII, c'est la raison pour laquelle nous avons renoncé à reprendre ici la version qui figure dans l'exemplaire annoté par le compositeur. Les principales modifications du n° VII ainsi que des n°s X–XII sont répertoriées dans la rubrique *Einzelbemerkungen* ou *Individual com-*

*ments*. Au-delà de la question de savoir quel texte définitif souhaitait le compositeur, ses enregistrements demeurent une source importante pour ce qui est des tempi et des variations agogiques, et de manière générale pour la manière d'interpréter ces morceaux (les enregistrements nous ont par ailleurs permis

de tirer au clair quelques variantes douteuses figurant dans certaines éditions).

Avec la *Suite espagnole* d'Isaac Albéniz, les *Danzas españolas* de Granados ont sans doute mieux que toute autre œuvre contribué à forger l'image que l'on se fait d'une musique typiquement hispanique à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle.

Nous aimerions remercier ici toutes les bibliothèques et les archives mentionnées dans les *Bemerkungen* ou *Comments* pour avoir aimablement mis les sources à notre disposition.

Berlin, automne 2018  
Ulrich Scheideler



Diese Ausgabe ist auch in der „Henle Library“-App erhältlich /

This edition is also available in the Henle Library app:

[www.henle-library.com](http://www.henle-library.com)