

## Vorwort

Das 19. Jahrhundert gilt musikgeschichtlich zu Recht als die Zeit, in der sich nationale Stile herausbildeten und das nationale Volksliedrepertoire auch Eingang in die Kunstmusik fand. In Spanien geschah dies vergleichsweise spät, verband man doch noch lange spanisches Kolorit eher mit Werken wie *Il barbiere di Siviglia* von Gioachino Rossini oder *Carmen* von Georges Bizet. Erst am Ende des Jahrhunderts gerieten allmählich auch spanische Komponisten in den Blick der europäischen Öffentlichkeit. Zu den bekanntesten dieser Generation neben Isaac Albéniz und Manuel de Falla gehört Enrique Granados (1867–1916).

Granados erhielt seine Ausbildung im Klavierspiel, später auch in Musiktheorie und Komposition, in Barcelona bei Joan B. Pujol und Felipe Pedrell. Nach dem Tod des Vaters ermöglichte ihm von 1887 bis 1889 ein Stipendium die Fortsetzung seiner Studien in Paris, wo er unter anderem Claude Debussy und Gabriel Fauré kennenlernte. Nach seiner Rückkehr nach Barcelona, also ab den 1890er-Jahren, entfaltete er sowohl in Spanien als auch in Frankreich eine rege Konzerttätigkeit. Als Komponist hatte sich Granados bis um die Jahrhundertwende vor allem mit Charakterstücken und Tänzen für Klavier einen Namen gemacht – Stücke, die oft mit spanischem Lokalkolorit ausgestattet waren, wie an Titeln wie *Doce danzas españolas* und *Seis piezas sobre cantos populares españoles* (beide ca. 1888–90) oder *Rapsodia aragonesa* (um 1901) abzulesen ist.

Die *Goyescas* gehören zweifelsohne zu Granados' Hauptwerken. Der Titel nimmt Bezug auf den spanischen Maler Francisco de Goya (1746–1828) und lässt sich vielleicht am besten mit Formulierungen wie „in der Art von Goya“ oder „in Anlehnung an Goya“ umschreiben. In dem zweiteiligen, aus sechs Nummern bestehenden Werk gibt es zwei direkte Bezüge zu Radierungen Goyas aus der Sammlung *Los capri-*

*chos* (1799 veröffentlicht): Granados' Nr. 1, *Los requiebros* (Die Schmeicheleien), bezieht sich auf *Capricho* Nr. 5 mit dem Titel *Tal para cual* (Der eine wie der andere). Das Bild zeigt ein junges Paar im Gespräch (diese Radierung wurde auch auf dem Titelblatt der Erstausgabe der *Goyescas* wiedergegeben). Die bei Granados mit der Überschrift *El amor y la muerte* (Die Liebe und der Tod) versehene Nr. 5 geht auf Goyas gleichnamiges *Capricho* Nr. 10 zurück (vgl. die Abbildung beider Radierungen auf S. IX). Hier ist eine junge Frau zu sehen, die ihren sterbenden Geliebten in den Armen hält.

Bereits diese beiden Nummern lassen erkennen, dass Granados das mit dem Untertitel *Los majos enamorados* (Die verliebten jungen Leute) versehene Werk als Zyklus angelegt hatte, der eine tragisch endende Liebesgeschichte andeutet. Der aus den Nummern 1–4 bestehende *Primera parte* beginnt mit der Werbung (Nr. 1), gefolgt vom Gespräch am Fenster (Nr. 2) und einem Fandango bei Kerzenschein (Nr. 3). Nr. 4 markiert einen Wendepunkt, es kommt nun zu Klagegesängen, in welche die Nachtigall einstimmt. Der *Segunda parte* mit den Nummern 5 und 6 handelt vom Tod des Geliebten und endet mit einem Epilog. Zu Nr. 2 existiert eine eigene Zeichnung von Granados in einem Skizzenbuch; der in Nr. 3 zu hörende Fandango bei Kerzenschein war ein häufiges Motiv der spanischen Literatur und bildenden Kunst, sodass auch hier außermusikalische Darstellungen als Inspirationsquelle für das Werk gedient haben dürften.

Als musikalische Grundlage verwendete Granados teils spanische Volkslieder, teils diesem Stil nachempfundene einfache Melodien. Nr. 1 greift auf Teile des Volkslieds *Tirana del trípili* zurück („Con el trípili, trípili, trápala | La tirana se canta y se baila | Anda, chiquilla!“ [Mit den trípili, trípili, trápala | singt und tanzt man den Tirana | Auf geht's, Mädchen!]). Nr. 4 liegt ein Volkslied aus Valencia zugrunde („Una tarde que me hallaba | En mi jardín divertida“ [Eines Nachmittags, als ich in meinem Garten vergnügt war]). Die übrigen Nummern versah Granados mit

volksliedartigen Melodien, die zum Teil auf eine in derselben Zeit von ihm skizzierte Sammlung von *Tonadillas*, also spanischen Liedern, zurückgehen. Die Verbindung von Liebe und Tragik, das plötzliche Umschlagen ebenso wie die genaue Zeichnung dieser Gefühle, all dies sah Granados auch in Goyas Bildern. In einem Brief an den befreundeten Pianisten Joaquín Malats vom Dezember 1910 schrieb er: „Ich habe meine ganze Persönlichkeit in *Goyescas* hineingelegt. Ich habe mich in die Psychologie Goyas und in seine Farbpalette verliebt. [...] Mich hat die rosafarbene Blässe der Wangen, welche mit der Spitze und dem tiefschwarzen Samt einen Kontrast bildet, ebenso geblendet wie die biegsam-taillierten Figuren, deren Hände wie aus Perlmutter und Jasmin auf schwarzem Tuch liegen“ (im Original Spanisch; zitiert nach Walter Aaron Clark, *Enrique Granados. Poet of the Piano*, Oxford 2006, Anm. 11, S. 223). Der Komponist bezeichnete Goya in einem Interview als einen Künstler, „der die Handlungen und charakteristischen Momente der Spanier perfekt umgesetzt“ habe (im Original Französisch; Clark, Anm. 57, S. 225). Drei Gefühle wollte Granados in *Goyescas* ausgedrückt sehen: „Tiefen Schmerz, Liebesverlangen und die Tragik des Endes – den Tod“ (im Original Spanisch; Clark, Anm. 38, S. 224).

Überlieferte Daten zur Entstehung des Werks setzen im Dezember 1909 mit einer Skizze zu *Coloquio en la reja* (Nr. 2) ein, doch wird in der Forschung heute angenommen, dass einzelne musikalische Ideen schon um 1900 existierten. Datiert sind außerdem die Reinschriften zu *Los requiebros* (Nr. 1, 23. Juli 1910) und zu *Quejas o la maja y el ruiseñor* (Nr. 4, 16. Juni 1910). Laut einem Brief an Joaquín Malats vom 31. August 1910 hatte Granados zu diesem Zeitpunkt mindestens die ersten vier Nummern beendet. Während zu Nr. 5 kein Datum überliefert ist, ist die Reinschrift der Schlussnummer mit „28. Dezember 1911“ bezeichnet. Eine Faksimile-Ausgabe des *Primera parte* des Autographs erschien bereits 1911; die gedruckten Ausgaben, zu denen sich auch einzelne Stichvorlagen

und Korrekturabzüge erhalten haben, folgten im Frühjahr 1912 (Nr. 1–4) und 1914 (Nr. 5–6). Nachauflagen, teils mit verändertem Notentext, deren Autorschaft nicht überall geklärt ist, datieren wohl aus den späten 1910er- und aus den 1920er-Jahren.

Nachdem Granados bereits im August 1910 den *Primera parte* von *Goyescas* im privaten Kreis gespielt hatte, führte er ihn am 11. März 1911 in Barcelona im Palau de la Música Catalana erstmals öffentlich auf. Der Komponist spielte in diesem Konzert neben eigenen Werken auch eine von ihm transkribierte Scarlatti-Sonate sowie Albéniz' Klavierstück *Azulejos*, das bei Albéniz' Tod 1909 unvollendet geblieben und von Granados fertiggestellt worden war. Der *Segunda parte* der *Goyescas* wurde – ebenfalls durch den Komponisten – in Paris am 2. April 1914 in der Salle Pleyel uraufgeführt. Im Jahr 1913 spielte Granados zudem den *Primera parte* auf Welte-Mignon-Klavierrollen ein. Diese Aufnahme ist nicht nur deshalb von Interesse, weil wir durch sie den Autor selbst am Klavier erleben können, sondern auch, weil sie einen recht freien Umgang mit dem Notentext zeigt, der sowohl die Tempogestaltung als auch Tonhöhen und Rhythmus betrifft. Das improvisatorische Moment, das manchen Passagen des Werks unverkennbar zu eigen ist, wird durch diese Einspielung noch einmal deutlich herausgestellt.

Durch die Bekanntschaft mit dem Pianisten Ernest Schelling, der 1913 Aufführungen von *Goyescas* in New York und London veranlasst hatte, wurde Granados zur Bearbeitung des Werks zu einer einaktigen gleichnamigen Oper angeregt. Granados verwendete neben eigenen Liedern dabei fünf der sechs Nummern (nur der Epilog wurde nicht übernommen). Die in dem Klavierwerk nur vage angedeutete Handlung wurde für die Operfassung zu einem Kampf zweier Männer (Paciquiro und Fernando) um dieselbe Frau (Rosario) ausgebaut, der mit dem Tod von Fernando endet (für das Libretto und die Textunterlegung war vor allem der Schriftsteller Fernando Periquet y Zuaznábar verantwortlich). Die Urauf-

führung der Oper fand 1916 in New York in der Metropolitan Opera statt. Langfristig hatte indes nur der Klavierzyklus *Goyescas* Erfolg. Die Stücke gelten noch heute als Inbegriff spanischer Wesensart in Bezug auf Liebesverlangen und Liebesschmerz. Granados sollte demnach Recht behalten mit seiner Auffassung, dass *Goyescas* eine Mischung aus Bitterkeit und Anmut repräsentiere und dass diese beiden Gefühle in einer feinfühlig-poetischen Atmosphäre zum Ausdruck gebracht werden, die von großen melodischen Bögen und rhythmischer Finesse geprägt ist.

Allen in den *Bemerkungen* am Ende unserer Edition genannten Bibliotheken sei für das zur Verfügung gestellte Quellenmaterial herzlich gedankt. Besonderer Dank gilt Imma Cuscó i Pellarès vom Museu de la Música (Barcelona) für Recherchen im Nachlass des Komponisten sowie Jonas Reichert (Berlin) für seine vielfältige Hilfe, insbesondere bei der Übersetzung aus dem Spanischen.

Berlin, Frühjahr 2015  
Ullrich Scheideler

## Preface

In music history, the 19<sup>th</sup> century is justifiably viewed as the period in which national styles emerged, and national folk-song repertoires gained entry into art music. In Spain this happened comparatively late as a Spanish “colouring” had long been associated with works such as Gioachino Rossini's *Il barbiere di Siviglia*, or Georges Bizet's *Carmen*. It was only at the end of the century that Spanish composers also gradually came to the attention of the European public. Enrique Granados (1867–1916) is among the best known of this gener-

ation, along with Isaac Albéniz and Manuel de Falla.

Granados received his training in piano, and later also in music theory and composition, from Joan B. Pujol and Felipe Pedrell in Barcelona. After the death of his father, a scholarship enabled him to continue his studies in Paris from 1887 to 1889, and while there he got to know Claude Debussy and Gabriel Fauré, among others. Following his return to Barcelona – thus during the 1890s – he developed a busy concert schedule both in Spain and in France. By the turn of the century Granados had primarily made a name for himself as a composer with character pieces and dances for piano – pieces that often were imbued with local Spanish colour, as may be inferred from titles such as his *Doce danzas españolas* and *Seis piezas sobre cantos populares españoles* (both from ca. 1888–90), or the *Rapsodia aragonesa* of ca. 1901.

The *Goyescas* are, without any doubt, among Granados's masterpieces. Their title is a reference to Spanish painter Francisco de Goya (1746–1828), and is perhaps best described by formulations such as “in the manner of Goya” or “based on Goya”. In Granados's work, which consists of six numbers divided into two parts, there are two direct references to Goya's collection of etchings *Los caprichos* (published in 1799): piece no. 1, *Los requiebros* (The compliments), refers to *Capricho* no. 5, entitled *Tal para cual* (Two of a kind). The picture shows a young couple in conversation (this etching was reproduced on the title page of the first edition of the *Goyescas*). Piece no. 5, assigned the title *El amor y la muerte* (The love and the death) in Granados's set, refers to Goya's identically-named *Capricho* no. 10 (see the image of both etchings on p. IX of this edition). It depicts a young woman holding her dying lover in her arms.

Both these numbers already make it evident that Granados, by giving his work the subtitle *Los majos enamorados* (The young people in love) laid it out as a cycle telling of a love affair with a tragic ending. The *Primera parte* (nos. 1–4) begins with the courtship

(no. 1), followed by a conversation at the window (no. 2) and a fandango by candlelight (no. 3). No. 4 marks a turning point – now come songs of complaint, in which the nightingale joins. The Segunda parte of the cycle, containing nos. 5 and 6, relates the death of the lover and closes with an epilogue. A drawing for no. 2 by Granados himself survives in a sketchbook, and the fandango by candlelight heard in no. 3 was a frequently-used trope in Spanish literature and art, so, here too, extra-musical representations may have served as sources of inspiration for Granados's work.

As the musical foundation for the work Granados made use both of Spanish folk-songs and of simple melodies that share the characteristics of that style. No. 1 makes reference to parts of the folk-song *Tirana del trípili* (“Con el trípili, trípili, trápala | La tirana se canta y se baila | Anda, chiquilla!” [With trípili, trípili, trápala | we sing and dance the Tirana | Get up, maiden!]). No. 4 is based on a folk-song from Valencia (“Una tarde que me hallaba | En mi jardín divertida” [One afternoon, when I was enjoying myself in my garden]). Granados supplied the remaining numbers with folk-like melodies that partly derived from sketches for a collection of *Tonadillas*, i. e. Spanish songs, on which he was working at this same time. The connection of love and tragedy, the sudden turn of the situation and the detailed depiction of these feelings, were all seen by Granados in Goya's pictures, too. In a letter of December 1910 to his friend the pianist Joaquín Malats, he wrote: “I have concentrated my entire personality in *Goyescas*. I fell in love with the psychology of Goya and his palette; [...] That rosy whiteness of the cheeks contrasted with lace and black velvet with jet, those supple-waisted figures with mother-of-pearl and jasmine-like hands resting on black tissue have dazzled me” (original in Spanish; English as cited in Walter Aaron Clark, *Enrique Granados. Poet of the Piano*, Oxford, 2006, p. 123). In an interview, the composer described Goya as an artist “who has so perfectly conveyed the characteristic actions and history of the Spanish people” (original in French; Clark, p. 140).

Granados wanted three sentiments to be expressed in the *Goyescas*: “Deep pain, love's languishing, and the tragic ending – death” (original in Spanish; Clark, note 38, p. 224).

Surviving information concerning the work's genesis begins with a sketch for *Coloquio en la reja* (no. 2) in December 1909, but researchers today accept that individual musical ideas already existed around 1900. In addition, there are dated fair copies of *Los requiebros* (no. 1, 23 July 1910) and *Quejas o la maja y el ruiseñor* (no. 4, 16 June 1910). According to a letter of 31 August 1910 to Joaquín Malats, by this date Granados had finished at least the first four numbers. While no date survives for no. 5, the fair copy of the final number is dated “28 December 1911”. A facsimile edition of the Primera parte of the autograph had already been issued in 1911; the printed edition, for which individual engraver's copies and corrected proofs survive, followed early in 1912 (nos. 1–4) and in 1914 (nos. 5 and 6). Subsequent issues, some of them containing changes to the musical text whose authorship is not completely clear, probably date from the late 1910s and 1920s.

After Granados had played the Primera parte of *Goyescas* to a private audience as early as August 1910, he performed it for the first time in public on 11 March 1911 at the Palau de la Música Catalana in Barcelona. In this concert, along with his own works the composer also played a Scarlatti sonata that he had transcribed, as well as Albéniz's piano piece *Azulejos*, which had remained unfinished upon the composer's death in 1909 and which Granados completed. The Segunda parte of *Goyescas* was premiered – also by the composer – at the Salle Pleyel in Paris on 2 April 1914. In 1913 Granados also recorded the Primera parte on Welte-Mignon piano rolls. This recording is interesting not only because it allows us to experience the composer himself at the piano, but also because it reveals his very free engagement with the musical text, both in terms of the shaping of tempi and of pitch and rhythm. The improvisatory element that is clearly

inherent in several passages within the work is once more clearly presented in this performance.

His acquaintance with pianist Ernest Schelling, who had arranged performances of *Goyescas* in New York and London in 1913, inspired Granados to arrange the work as a one-act opera under the same title. Along with songs of his own, Granados included five of the six numbers (only the epilogue was not used). The plot, which in the piano work is only vaguely hinted at, is extended in the operatic version into a struggle between two men (Paquiro and Fernando) for the same woman (Rosario), and ends with the death of Fernando (writer Fernando Periquet y Zuaznábar was primarily responsible for the libretto and text underlay). The opera had its première in 1916 at the Metropolitan Opera in New York. In the long run, however, only the piano-cycle version of *Goyescas* has achieved success. The pieces remain a quintessential representation of the Spanish spirit as regards love's desires and pains. Granados's view turned out to be right that *Goyescas* represents an amalgam of bitterness and grace, and that these two feelings are expressed in a sensitive poetic atmosphere, shaped by long melodic phrases and rhythmic finesse.

All those libraries mentioned in the *Comments* at the end of this edition are warmly thanked for making source material available. Special thanks to Imma Cuscó i Pallarès of the Museu de la Música (Barcelona) for her research into the composer's estate, and to Jonas Reichert (Berlin) for help in many ways, and especially for his translations from Spanish.

Berlin, spring 2015  
Ullrich Scheideler

## Préface

Dans l'histoire de la musique, le XIX<sup>e</sup> siècle est considéré à juste titre comme l'époque où se formèrent les styles nationaux et où le répertoire des chants populaires de chaque pays se fit une place dans la musique savante. Ce processus eut lieu relativement tard en Espagne. Longtemps encore, on associa la couleur nationale espagnole à des œuvres comme *Il barbiere di Siviglia* de Gioachino Rossini ou *Carmen* de Georges Bizet. Ce n'est qu'à la fin du siècle que les musiciens espagnols commencèrent à attirer le regard du public européen. L'un des compositeurs les plus connus de cette génération, à côté d'Isaac Albéniz et de Manuel de Falla, est Enrique Granados (1867–1916).

Granados reçut sa formation musicale à Barcelone, de Joan B. Pujol et Felipe Pedrell. Il prit tout d'abord des leçons de piano, puis de théorie musicale et de composition. Après la mort de son père, une bourse lui permet d'aller poursuivre ses études à Paris, de 1887 à 1889, où il fait la connaissance, entre autres, de Claude Debussy et Gabriel Fauré. Il revient ensuite à Barcelone, et à partir des années 1890 mène une intense carrière de concertiste, tant en Espagne qu'en France. Jusqu'au tournant du siècle, Granados se fait un nom comme compositeur principalement avec des pièces de caractère et des danses pour piano qui ont souvent une couleur locale, ainsi que le dénotent les titres *Doce danzas españolas*, *Seis piezas sobre cantos populares españoles* (deux recueils qui datent de 1888–90 environ) ou *Rapsodia aragonesa* (vers 1901).

Les *Goyescas*, qui font sans aucun doute partie des œuvres majeures de Granados, renvoient par leur titre, que l'on pourrait traduire par «à la manière de Goya» ou «en référence à Goya», au peintre et graveur espagnol Francisco de Goya (1746–1828). La partition est divisée en deux parties et comprend six numéros dont deux se réfèrent directement aux gravures de Goya intitulées

*Los caprichos*, publiées en 1799: le n<sup>o</sup> 1 de Granados, *Los requiebros* (Les compliments), s'inspire du *Capricho* n<sup>o</sup> 5 intitulé *Tal para cual* (Qui se ressemble s'assemble) où l'on voit un jeune couple conversant (cette gravure fut reprise sur la page de titre de la première édition des *Goyescas*). Le n<sup>o</sup> 5, *El amor y la muerte* (L'amour et la mort), illustre le *Capricho* homonyme n<sup>o</sup> 10 de Goya où est représentée une jeune femme tenant dans ses bras son amant mourant (cf. la reproduction des deux gravures, p. IX).

Ces deux numéros montrent déjà que les *Goyescas*, qui portent le sous-titre *Los majos enamorados* (Les jeunes gens amoureux), ont été conçus comme un cycle évoquant une histoire d'amour qui se termine tragiquement. La Primera parte, qui englobe les quatre premiers numéros, commence par une scène de séduction (n<sup>o</sup> 1), suivie d'une conversation à la fenêtre (n<sup>o</sup> 2) et d'un fandango aux chandelles (n<sup>o</sup> 3). Le n<sup>o</sup> 4 marque un tournant: on entend des plaintes de la jeune fille, auxquelles se mêle le rossignol. La Segunda parte (n<sup>os</sup> 5 et 6) conte la mort de l'amant et se termine sur un épilogue. Granados a lui-même fait un dessin pour le n<sup>o</sup> 2 dans un de ses carnets d'esquisses. Ajoutons que le fandango à la lueur des chandelles entendu dans le n<sup>o</sup> 3 était un motif récurrent dans la littérature et les arts espagnols, si bien que pour cette pièce aussi des représentations non musicales ont dû servir de source d'inspiration.

Comme base musicale de son œuvre, Granados a utilisé en partie des airs populaires espagnols, en partie des mélodies simples imitant ce style. Le n<sup>o</sup> 1 cite des extraits du chant populaire *Tirana del trípili* («Con el trípili, trípili, trápala | La tirana se canta y se baila | Anda, chiquilla!» [Avec les trípili, trípili, trápala | on chante et danse le tirana | Allez, jeune fille!]). Le n<sup>o</sup> 4 est basé sur un chant populaire, de Valence celui-ci («Una tarde que me halaba | En mi jardín divertida» [Un après-midi que je me plaisais dans mon jardin]). Dans les autres numéros, le compositeur recourt à des mélodies de caractère populaire qui proviennent,

pour certaines d'entre elles, d'un recueil de *Tonadillas*, c'est-à-dire de petits airs espagnols, qu'il avait esquissés à la même époque. Le lien entre amour et tragédie, le brusque retournement de situation et la peinture précise de ces sentiments, tout cela, Granados le voyait dans les gravures de Goya. Dans une lettre de décembre 1910 à son ami pianiste Joaquín Malats, il écrivit: «J'ai mis toute ma personnalité dans les *Goyescas*. Je me suis pris de passion pour la psychologie de Goya et sa palette de couleurs. [...] J'ai été autant ébloui par la pâleur rosée des joues, qui contraste avec la dentelle et le velours noir de jais, que par les silhouettes souples et cintrées dont les mains, que l'on dirait de nacre et de jasmin, reposent sur une étoffe noire» (original en espagnol, Walter Aaron Clark, *Enrique Granados. Poet of the Piano*, Oxford, 2006, note 11, p. 223). Dans un entretien en français, le compositeur qualifie Goya d'artiste «qui sut traduire aussi parfaitement les actes et les moments caractéristiques du peuple d'Espagne» (Clark, note 57, p. 225). Granados estimait avoir exprimé trois sentiments dans les *Goyescas*: «Une douleur profonde, le désir amoureux, et la tragédie de la fin – la mort» (original en espagnol, Clark, note 38, S. 224).

Le plus ancien document conservé ayant trait à la genèse de l'œuvre est une esquisse du *Coloquio en la reja* (n<sup>o</sup> 2) qui date de décembre 1909. Toutefois, certaines idées musicales semblaient exister dès le début du siècle, estiment les musicologues aujourd'hui. On connaît également les dates des copies au propre de *Los requiebros* (n<sup>o</sup> 1, 23 juillet 1910) et de *Quejas o la maja y el ruiseñor* (n<sup>o</sup> 4, 16 juin 1910). Granados avait terminé à ce moment-là au moins les quatre premiers numéros, si l'on en croit une lettre qu'il écrivit le 31 août 1910 à Joaquín Malats. Le n<sup>o</sup> 5 n'est pas daté, par contre la copie au propre du numéro final porte la date du «28 décembre 1911». Une édition facsimilé de la Primera parte de l'autographe parut déjà en 1911. Suivirent les partitions imprimées au printemps 1912 (n<sup>os</sup> 1–4) et en 1914 (n<sup>os</sup> 5–6), pour lesquelles des exemplaires ayant

servi à la gravure et des épreuves ont été conservés. Il y eut ensuite des réimpressions, parfois avec des modifications du texte musical dont la paternité n'est pas partout identifiée, qui datent probablement de la fin des années 1910 et des années 1920.

Après avoir joué la Primera parte des *Goyescas* dans un cercle privé en août 1910, Granados en donne la première audition publique le 11 mars 1911 à Barcelone, au Palau de la Música Catalana. Au cours de ce concert, il joue, outre des œuvres de sa plume, une transcription d'une sonate de Scarlatti de son cru ainsi que sa version complétée des *Azulejos* d'Albéniz, une partition pour piano restée inachevée à la mort de celui-ci, en 1909. Le 2 avril 1914, il donne la première audition de la Segunda parte des *Goyescas* à Paris, Salle Pleyel. L'année précédente, il avait enregistré la Primera parte sur des rouleaux pour piano mécanique Welte-Mignon. Cet enregistrement présente un intérêt non seulement parce qu'il nous permet d'entendre l'auteur au piano, mais aussi parce qu'il nous montre que celui-ci prenait de grandes

libertés avec le texte musical, tant pour ce qui est du tempo que pour les notes et le rythme. Dans ce document sonore, l'esprit improvisé qui caractérise certains passages de l'œuvre est sensiblement rehaussé.

À la même époque, Granados fait la connaissance du pianiste américain Ernest Schelling qui, ayant arrangé des exécutions des *Goyescas* en concert à New York et à Londres, en 1913, incite le compositeur à tirer de la partition un opéra en un acte, au titre identique. Granados reprend cinq des six numéros (laissant l'épilogue de côté) et ajoute d'autres airs de son cru. L'action, qui n'est que vaguement esquissée dans la partition pour piano, devient dans l'opéra une lutte entre deux hommes (Paquiro et Fernando) pour la même femme (Rosario), une lutte qui se termine par la mort de Fernando (c'est principalement l'écrivain Fernando Periquet y Zuaznabar qui se charge du livret et de l'adaptation du texte à la musique existante). La première de l'opéra a lieu en 1916 au Metropolitan de New York. Sur le long terme, seule la version pour piano des *Goyescas* aura

ensuite du succès. Cette œuvre est considérée aujourd'hui encore comme l'incarnation de la nature espagnole sur le plan du désir et du chagrin d'amour. Granados aura eu raison en estimant que les *Goyescas* sont un mélange d'amertume et de grâce, deux sentiments qui s'expriment dans une atmosphère poétique subtile marquée par de grandes phrases mélodiques et un grand raffinement rythmique.

Nous aimerions remercier ici toutes les bibliothèques mentionnées à la fin de cette édition dans les *Bemerkungen* ou *Comments* d'avoir mis les documents sources à notre disposition. Nous aimerions également exprimer notre gratitude à Imma Cuscó i Pallarès, du Musée de la musique (Barcelone), pour ses recherches dans les archives du compositeur, ainsi qu'à Jonas Reichert (Berlin), pour son aide précieuse, notamment en ce qui concerne la traduction de l'espagnol.

Berlin, printemps 2015  
Ullrich Scheideler